



secolul 20

REVISTĂ DE LITERATURĂ UNIVERSALĂ

Lei 10.—

Secolul 20

R E V I S T Ă D E L I T E R A T U R Ă U N I V E R S A L Ă

Editată de
UNIUNEA SCRITORILOR DIN RPR
București, Redacția: Casa Scriitorilor,
Calea Victoriei, 115, tel. 16.79.22
Ad-ția: Șos. Kiseleff, 10, tel. 18.63.99

Apare lunar

Coperta de **RAOUL DUFY**



secolul 20

SUMAR

Nr. 5-6 (anul II) mai-iunie 1962

	Pag.
IANNIS RITSOS: <i>Lidice, în românește</i> de <i>Tașcu Gheorghiu</i>	4
SERGHEI MIHALKOV: <i>Atenție, cad frunzele!</i> dramă, în românește de <i>Tatiana Nicolescu</i>	20
EDUARDAS MEJELAITIS: <i>Icar, versuri, în românește</i> de <i>Aurel Rău</i>	40

Semicentenarul Caragiale

VALENTIN LIPATTI: <i>Caragiale, scriitor mondial</i> <i>contemporan</i>	47
VICU MÎNDRA: <i>Caragiale, inovator în teatru</i>	51
VICTOR ILIU: <i>Caragiale și virtuțile filmului</i>	63

★

IOAN MASSOFF: <i>Caragiale peste hotare</i>	
--	--

Două piese într-un act

WILLIAM SAROYAN: <i>Hei, oameni buni!</i> în românește de Mihail Davidoglu	73
OSVALDO DRAGUN: <i>Trei povestiri</i> , în românește de Romulus Vulpesu	80

Sinteze și profiluri

AL. DIMA: <i>Conceptul de literatură universală</i>	96
HORIA LOVINESCU: <i>Teatrul sovietic și actualitatea</i>	104
V. RÎPEANU: <i>Conflictul în dramaturgia sovietică contemporană</i>	109
MIHNEA GHEORGHIU: <i>Vsevolod Vișnevski și teatrul noului veac</i>	112
RICHARD GRUNBERGER: <i>John Osborne și teatrul englez contemporan</i>	118
DINA GEORGESCU: <i>Arthur Miller și modul de viață american</i>	126

De vorbă cu:

GHEORGHI TOVSTONOGOV — la Moscova	ALEXEI
ARBUZOV — la Moscova; AREL GANCE — la Paris	
PETER KARVAŠ — la Bratislava	139
PETER KARVAŠ: <i>Antigona și ceilalți</i> dramă, în românește de Jean Grosu	160

Literatura în arte și spectacole

JULES PERAHIM: <i>Scenografia, teatrul și arta</i>	192
LIVIU CIULEI: <i>Trecut și viitor în arhitectura teatrului de azi</i>	195

Imaginea prezentului în lume

O zi în lumea teatrului (Teatr); Literatură, teatru și film (Literaturnaia Gazeta); Un renumit scenograf; Hikmet, memorialist (Teatralnaia jizni); Divadlo; Teatrul liric francez în eclipsă (La revue de Paris); O nouă carte a lui André Stil; Henri Michaux sau naufragiul rațiunii; Bufnița la lumina zilei; Jucării în mansardă (Theatre Arts); Un umanist ceylonez; Impresii din teatrul polonez; Max Frisch din nou despre incendiatori; Din nou despre noul val (Il contemporaneo și Table ronde); Lirica arabă în colecția «Melior»; Destinele artei dramaturgice occidentale (Paris Théâtre și Teatro Nuovo); Pe căi ocolite spre adevăr.

211

Prezentarea artistică — EUGEN MIHĂESCU

L. LAGAUSKAS (U.R.S.S.)

Floarea



Anul acesta se împlinesc douăzeci de ani de la crimele fasciste care încă să se înfioare de oroare lumea întreagă la nuzul cuvîntului Lidice. Cu prilejul acestei triste comemorări publicăm poemul închinat victimelor odiosului masacru, de către poetul grec Iannis Ritsos, pelerin, ca milioane de oameni din lumea întreagă, pe locurile care trecesc altă de bine amintirile dureroase ale omenirii și hotărîrea de a împiedica repetarea lor.

L I D I C E

(Iarnă. Zăpadă în straturi groase. O cruce făcută din două tulpini firave de arbori pîrjoliți și o cunună din sîrmă ghimpată — monumentul umil al comunei Lidice. Tăblițe răsărind din zăpadă arată: « Aici era școala »; « Aici — lacul »; « Aici — biserica. » Un bătrîn șade în grădina de trandafiri, cu grebla, stropitoare și foarfecile de tuns. Ciudat. Trandafirii sînt acoperiți cu rogojini, care să-i ferească de îngheț. Atunci, ce caută bătrînul acela în zăpadă? Să fi fost oare pentru rugăciune, pentru pedepsirea lui însuși sau poate pentru vreun exercițiu? Ochii lui adînci, mari, de neînțeles, scinteau, stăruind să se fixeze asupra locului, asupra lucrurilor. Cu toate acestea, zîmbetul său, adevărat, blînd și echilibrat arăta aproape încredințat și încrezător. El ne-a condus — doi străini, atîta doar — la Monument, la Muzeu, la Cimitir, la Casa de Cultură și prin noul Lidice. Cît a durat drumul, el ne vorbea. Era un ger năpraznic. Tremuram. El se împotrivea înghețului cu memoria sa și, poate, cu glasul său.)

Asta e tot ce-a mai rămas din vechiul nostru Lidice —
aceste buletine de identitate ciuruite de gloanțe
și celelalte care s-au mai găsit la Kladno în salopetele minerilor,
această fotografie cu copiii la finele anului școlar, cu Zdenek Petrik
puțin mai la o parte de camerele de gazare ale lui Helmn. Și
parohul Steberka cu enoriașii lui —
el nu și-a părăsit turma — colo, la același zid. Numai două chei,
un Isus cioplit în lemn, o bucată de plînză brodată în aur
de la vechea biserică —

O să vă spun — cei morți nu-și amintesc,
sînt culcați în memoria noastră, în șiraguri învăluite-n umbră
sus, în pod, pe scînduri; — dacă nu bagi de seamă,
dacă te-mpiedici, s-ar putea ca birnele lungi să se prăbușească
în jurul tău, să-ți închidă calea, să te prindă ca-ntr-un țarc
dar chiar și morții, ei înșiși, se feresc — o simți
după nemișcarea lor, care nu e înțepenire
ci echilibru; ei ne arată calea în linie dreaptă;
și cu toate că nu au memorie, ne amintesc viitorul
și împărtășesc răspunderea. Doar asta a mai rămas.

Și această trompetă stîlcită-n picioare e de la fanfara duminicală a
satului nostru.

din vremurile acelor cumiști veri provinciale, naive,
cu porțile deschise și hornurile cucernice,
cu scoarțele întinse la ferestre, și oamenii încălzindu-se
la cele din urmă raze ale soarelui — serile acelea de simbătă,
cînd clopotele sunau, nu cu mîndrie, nici cu severitate dojenitoare,
ci pașnic (abia dacă se auzeau) asemeni unor izvoare rotunde,
țîșnind din pămînt și oprite
la doi metri deasupra vînturilor arborilor; sunetul lor

pătrundea prin case familiare ca o mîndă,
care pune masa sau așterne patul sau netezește cămășile,
atît de firesc, ca un lucru obișnuit, care te lasă liber —
nu te simți dator, nici nu-ți trece prin gînd
să spui « mulțumesc ». Liniștite seri de simbătă —

cînd minerii se întorceau de la Kladno cu bocancii lor grei,
cu oboseala unei săptămîni subterane în urma lor, palizi,
cu pieptul lat, proaspăt spălați la baia comună, mirasind a săpun,
cu cerul lor de praful de cărbune în jurul genelor desenîndu-le ochii
adînci și mari — asemenea unor îngeri fardați și travestiți
în mineri, în plugari, dulgheri sau fierari ; sosirea lor
împrumuta aerului o altfel de certitudine iar frunzelor o înfiorare
strălucitoare

și femeile (poate tocmai din această pricină) isprăveau în grabă
spălatul rufelor.

Își ștergeau mîinile de șorțuri ca să taie pîinea cinel
și mîinile lor tremurau, tremura și cuțitul și pîinea tremura, —
era, vezi tu, umezeală seara ; ele închideau ferestrele ;
iar ochii bărbaților, încercuți de praful de cărbune, erau nemărginiți

— oare unde priveau ? Femeile simțeau
în jurul pîntecului un fior circular care se lărgea în rotire,
ca atunci cînd arunci o piatră în lac — aproape o durere ; —
poate în ființa lor tremurau copiii pe care încă nu-i zămisliseră.
Și, furate de gînduri, tăiau toată pîinea — ele nu mîncau
— fericite și în același timp supărate pe pofta bărbaților lor
și nerăbdătoare în timp ce strîngeau farfuriile. Șervetele nu le împătureau,

Clipe trecute, modeste, fără gândul primejdiei, necunoscându-și bogăția lor
și adîncă lor simplitate, — de aceea umile. Asta a mai rămas
și cîteva felinare de miner și cizmele lor scîlciate
în mici sicrie de sticlă, parcă ar fi tăiate dintr-un pîrlîș al zilei de Luni,
și scurtele lor scorțoase, pătate de cărbune
împăturite ca niște perne pentru somnul lor cel din urmă —
nu și-au odihnit capetele pe ele. Ei au rămas lungiți pe țărînă.

Această fereastră de fier forjat — ciorchine de struguri și frunze de viță —
e a copilandrului Mastalir ; n-a mai apucat să facă și altceva. Și această
cratiță strîmbă —

dulce chip al gospodăriei, înghețat dintr-o dată
într-o strîmbătură de groază, — vezi tu, lucrurile simt, suferă și ele
o dată cu noi.

Asta e tot. A fost, prin foc și fier, nimicît totul,
chiar și lacul a fost îngropat cu lăpeți mari de ură.
Poarta de fier a vechii noastre biserici a scăpat,
îngropată la o fermă din Bustehrad. După cinci ani
am dezgropat-o și am adus-o iarăși aici — schelet descărnat al vieții
noastre,

cu puțină țărînă din piața veche în care rămăseseră întipărite
umbrele generoase ale gîștelor albe din Lidice ; umbrele lor
le mai văd uneori în țărîna cea nouă ca umbrele
palmelor late ale unei calde după-amiezi luminoase. Atîta doar.

Vă arăt aceste lucruri ca să mă feresc
să vi le-arăt pe cele ce n-au scăpat. Degetul meu
se teme să se atingă de umbra lor și pe acesta nici n-o pot privi.

Îmi aduc aminte

— nu de Moarte — (dintr-o îndelungă împotrivire față de amintirea ei
chipu-i liniștit sau feroce ne scapă încetul cu încetul)
nici de dușman — de el mai puțin — ca și cum nimeni
n-ar fi ucis sau ar fi fost ucis. Îmi amintesc numai de împușcături
și de foc — ca și de alte lucruri pe care poate le înduri,
și cu anii le prefaci — sînt poate subterfugii,
transpuneri de la groaznic la măreț — nu, nu
de unele imagini ce acoperă strigătele
sau de unele strigăte ce acoperă imaginile. Strigătele le auzeam.

O frînghie pe care se întindeau rufele spălate a fost cuprinsă de flăcări
și a rămas, de cenușă, în aer, deslușindu-se în lumina incendiului

ca o sprinceană neagră de-asupra ochiului smuls.
Nu s-a atins nimeni de ea. Moartea s-ar fi îngrozit
de zgomotul cenușii, dacă ar fi căzut. Îmi aduc aminte.

Era o noapte de urlete și de pietre —
sîngele se scurgea în tăcere prin orificiul negru al Morții.
Un cline zăcea, ucis, cu ochii deschiși
în pragul unei uși — în ochii lui înțepeniți
casele se prăbușeau, iar flăcările alergau
cu topoare de purpură de la o fereastră la alta.

Mi se părea că soneriile caselor sunau înnebunit
apăsate de degetele vâpăii ; un scaun
se ridică în două picioare ca un cal
și sări prin fereastră în abis ; un ulcior
se opri în aer, își duse, pentru o clipă, mîinile la temple
și se azyrlri cu un țipăt în neant.
Cheile, lacătele, lingurile se topeau în foc,
o potecă îngustă de fier cobora în pantă spre Hades,
pieile de la ghiozdanele copiilor și gențile vîndătorilor,
pieile de la centiroanele bărbaților și de la pantofi
scîrțîlau, răsucindu-se, ca niște limbi uscate de sete
care mureau negre, ridicate sub cerul gurii imens al groazei.
Am văzut o noapte nesfîrșită de limbi ridicate
ca un cimitir jefuit, cu cruci felurite de lemn, de fier, de piatră.

O față de masă lungă, țesută în fir de aur,
s-a ridicat de pe altarul bisericii,
a plutit, legănîndu-se, sub catapeteazmă,
a spart cu un colț al ei geamul ferestrei celei mari,
a ieșit în noapte ca o pasăre mare și goală
ca o pasăre fără de pene, fără de oase,
luminată toată de goliciumea ei străvezie
și s-a oprit peste drum în crengile unui copac din curtea lui Horac. Acolo,
gura imensă a focului a înghițit-o ca pe o insectă,
în timp ce, din cealaltă parte a nopții, o altă pasăre înflăcărată
la fel desfășurată și tot așa luminată, urca panta
asemeni în totul unui porumbel, către mijlocul aerului. Am văzut-o cu
ochii mei.

Îmi amintesc ariplele ei larg deschise, oplecîndu-se
în timp ce intra prin spărtura înaltei lînști. Acolo s-au stins.

Din ce-a mai urmat apoi, nu-mi mai aduc aminte nimic. Vă vorbesc despre lucruri

pentru că nu mi-e ușor să vorbesc despre oameni:
toate împușcăturile ținteau propriile mele tîmple —
un șir de cadavre întinse pe pămînt,
șepene, ca niște arbori tăiați, ca niște scînduri lungi
dintr-o tîmplărie prărsită, pregătite pentru un singur și uriaș sicriu.

sau ca niște piroane mari, înșingurate. — Nu pot vorbi ;
toți dinții mi-au căzut dintr-o dată în gură,
cu un zgomot insuportabil — n-am simțit nici o durere —
numai zgomotul mă făcea să cred
că în gura mea s-ar fi prăbușit un oraș.

Cu toate acestea, mai puteam vedea lămpile celor din Kladno,
întîlnind într-un alai înșingurat prin fața ogrăzii lui
Horac, dincolo de timp,
urcînd către cer. Cînd inima
vă e curată, puteți vedea,
în nopțile clare de vară, o nouă cale lactee —
sînt lămpile minerilor din Kladno. Le-am văzut de cîteva ori.
Alteori însă, nu. Spaima și durerea
nu ajută sufletului, nici ochilor noștri. Mai tîrziu, doar,
ele se pot preschimba în două puști atîrnate de perete, lîngă vatră.
Și astfel, totul ajută.

Teama îți înmoaie genunchii. Între
mînie și durere, teama e mai puternică. Chiar și acum
poți vedea, pe treptele de scînduri ale noilor case, la miezul nopții,
pete negre de sînge de la urechea tăiată a unei fantome. Noaptea aceea
umbra cernită, cu tălpile gaibene, desculță. Cîinii în flăcări alergau
de la o casă la alta, dintr-o uliță-ntr-alta,
adulmecînd prin fum urmele stăpînilor lor,
apoi se opreau nemișcați lîngă cei uciși
și ardeau pînd la capăt asemeni unor lumînări tăcute.
Nu știu bine — poate că lătrau, bocînd, sau urlau — nu auzai nimic
prin țipete, clopote, flăcări,
se auzau numai țipetele ce se stingeau,
numai fărîmele tăcerii irasîndu-se în sînul zgomotului
și spuneai : « În sfîrșit, unul s-a liniștit »
« s-a liniștit și celălalt », și o stîncă de gheață

Lidice

PIIDOK (R. S. CEHOSLOVACĂ)

1942 - 1962



se prăbușea cu zgomot mare și surd,
și gheața și focul se topeau într-o înspăimântătoare liniște, blîndă,
asemeni unor adînci respirații ale nemărginirii. Nu o doreai,
această liniște binefăcătoare. Nu, nu.

Femeile tăceau, cu ochii larg deschiși — ochii fiecăreia
— două blesteme ținute, două spaime de sticlă,
și prin ochi le ieșeau măruntaiele înșingurate
și atîrnau calde pînă la genunchi, ca niște miei înjunghiați spînzurați
de uriașe cîrlige ruginite într-un abator fără de sfîrșit.

Copiii fuseseră luați. Bărbații — uciși. Femeile
au rămas — un șir de coloane de sare, de gheață ori cenușă
ale unui uriaș templu jefuit — și coloanele s-au pus în mișcare,
și au mers, cu fruntea sus, una cîte una, spre camioanele negre cu
destinația Ravensbruck,
mute și fără o lacrimă, cu mîndria neînfrișcată acum, a nemărginitei lor
văduvii,
cu așteptarea verticală, sfîșiată, a libertății fără apel.

Doar în ultima clipă, numai pentru o frîntură de timp, femeile
au întors încet capul și au privit către așezările lor. Pe colina satului
un căluț de lemn, jucărie de copil, uitat acolo, sus, ardea
păstrîndu-și forma amplificată —
ardea de la sine, ca o zadarnică și luminoasă rugăciune, stăruind, asupra
unui lucru necunoscut,

pînă ce a sărit într-o svîcnire dincolo de colină,
sau în inima întunecată a omului. Nu știai
în ce loc se află inima omului. O jucărie de copil, singură,
în cea din urmă a ei singurătate — un cal supranatural
scufundîndu-se în noapte. Nici nu-mi mai amintesc de el. Ce era?

Nu voiam să-mi aduc aminte. M-am chinuit
ca să-mi ucid memoria. Acum mă chinui
să ucid uitarea care se întinde moale prin grădini,
învăluie mînia, ura, durerea, teama,
dăruie paharelor o strălucire blîndă, circulară, —
ele sînt ca niște zerouri luminoase, atîrînd deasupra mesei
atîrînd deasupra setei noastre noi (— să-ți tot fie sete
după ce văzușezi limbile acelea ridicate,
negre în cerul gurii ars ! —) uitarea

acoperă încăodată pe cei uciși,
acum, însă, nu numai cu trei metri de țărână,
ci cu un gând care gîndește pentru ziua de mîine,
gîndește pentru mai bine. Nu-mi dau seama dacă e uitare,
înțelepciune, lășitate sau oboseală. Vreau să-mi aduc aminte.

Vreau să dăruiesc iertare prin durerea mea,
nu din oboseală. Vreau să-mi aduc aminte și să gîndesc,
să nimicesc durerea prin gîndire
și nu cu gîndirea să ascund teama. O gîndire pozitivă și organizată
din experiența noastră, a voastră — o gîndire pentru noi toți,
care să biruie chiar și dușmănia dușmanilor. Iar lămpile acelea
din Kladno — în serile de vară...

În ziua care a urmat a venit viața palidă — nu știa ce să facă
în această pustietate carbonizată : un soare galben
stătea ca o flintă goală răsturnată deasupra lumii,
pe cînd cel din urmă strigă omenesc se pierdea în fundul văii,
ascunzîndu-și ochii după două frunze uscate, cele din urmă,
iar lămpile minerilor erau încă aprinse, abia licărind
colo, departe, prinse de centura orizontului — prea bine nu îmi amintesc.

Acum plivesc și stropesc această Grădină de Trandafiri,
stau de vorbă cu trandafirii — ei au cu toții un grai
tainic și revelator. Știți, trandafirii aceștia
sînt marea noastră prietenie încheată în clipe mari ; —
și trebuie s-o păstrăm dincolo de marea clipă a durerii
sau de marea clipă a entuziasmului — dincolo
de momentul critic al sclaviei sau al libertății, al memoriei sau al uitării,
în clipele cînd sîngele se împuținează în tulpinile trandafirilor,
în timpul iernii, cu zăpada ei liniștită și aspră, cînd toți stau îndărătul
ferestrelor

de la casele noi, — cu pensii de onoare.
Și nimeni nu mai vizitează Muzeul din Lidice,
iar poeziile care fuseseră scrise atunci sînt considerate «poezii de ocazie »
« cu exagerările unei stări critice », « fără să se țină seama de proporții. »

Atunci cînd petalele scuturate ale trandafirilor
rămîn sub gheață, ca niște stropi prelinși de sînge negru,
sau ca niște ochi înroșiți de veghe — ca remușcări
pentru o uitare a noastră, măruntă sau mare,

sau o întîrziere sau chiar o liniştire, Iarna,
întreagă grădina de trandafiri — vedeţi ? — e acoperită de rogojinii
ca un păţul uscat. Dar, mi se pare, că trandafirii
veghează mereu, şi noi cu ei — nu-i aşa ?

Iar cînd vine vara, trandafirii strălucesc
ca nişte ceruri înstelate, în mii de culori, pămînteşti, atît de mult încît
uneori mi-e teamă
ca substanţa lor să nu se transforme, devenind doar un decor
frumos. Acestea îmi sînt acum temerile.

E acel rar sentiment de atingere a prieteniei noastre, care ne rămîne
în vîrfurile degetelor

ca şi cum ai atins o sonerie (sunînd neconţinut,
în casa toată şi afară pe drum şi-n văzduh
iar de la ferestre se apleacă vesele fetiţele
şi din pragul uşilor dau bineţe cei mari
şi de la balconul înalt zîmbesc cei morţi
şi tu, tu ai cuprins cu înţelegerea toate, încă înainte de a intra în casă —
cînd geamurile portretelor strălucesc ieşindu-ţi în întîmpinare,
iar încăperea cea mare e luminată de respiraţia grădinii
şi are o expresie aproape rotundă. Din bucătărie pătrunde
aroma prietenească a cafelei şi a laptelui —
un sentiment de alb vast vine de la paturile aşternute
şi de la mînuţele de copii care apar, diafane, la soare —

stropi mari de rouă lunecă de pe frunzele late,
căzînd în apa lîmpede cu un sunet abia simţit
care răsună în toată casa — poate că a fost lăsat
deschis robinetul lavaboului ; şi un cerc de copil,
încă de ieri sprijinit de trunchiul unui copac,
a prins să se rostogolească de la sine pe pietrişul grădinii,
împins de ritmul acela, de sunetul acela
În timp ce pietrişul grădinii readuce acea gingaşă, muzicală bătaie de
inimă, şi tot astfel

şi clanţele tuturor uşilor şi roţilele tuturor ceasornicelor
de mînd, de buzunar sau de perete ; în timp ce mătura
coboară scara casei ridicîndu-şi fusta ţărănească. Zic:
să nu uităm

sunetul acesta şi atingerea aceasta a degetelor noastre, căci ştim
că mai sînt şi celelalte clipe, cele mărunte, singuratece,

care moaie încheieturile mlinilor, copacilor și stelelor, despart
degetele de simțul atingerii, frunzele de aer, stelele de lucirea lor
mici clipe corozive, mizere și nervoase
cînd numai chipul palid al singurătății capătă expresia
odihnei și a întregirii. Mărune clipe primejdioase. —

cărora nu le lipsește uneori o cugetare, o blîndețe,
de parcă ai fi ascuns undeva ca s-o păstrezi
o forfecuță ruginită — și nu-ți mai omintești unde
— în sertar sau în scorbura copacului
sau printre lemnele sobei sau în dosul unei cărți — o lîncezeală
te împiedică să cauți ; așa se mărește bijbîiala ta lăuntrică
îngrămădind nelncetat și alte presupuneri apăsătoare
deasupra aceluia loc îngust, tainic, unde zace
forfecuța ruginită cu o înfățișare
de vrabie rănită, și cînd încerci
să-ți amintești într-un fel, să precizezi locul, foarfeca aceea
taie cu gura ei amară, unul cite unul, firele memoriei tale,
lăsîndu-te adînc în afundul căutării în timp ce sus
o altă foarfecă strălucitoare, atîrnată în aer, taie frunze mari de cer
care-ți luminează fruntea.

Mărune, primejdioase clipe. — Acestea îmi sînt temerile de acum
și mă bucur de aceste temeri de altfel ale mele: să nu ne lăsăm pradă
uitării. Vorbesc
despre o prietenie pozitivă, rațională, întemeiată
pe memoria și interesul nostru al tuturor. Cultiv această grădină
a « Păcii și Prieteniei Universale », așa cum o numim
dincolo de exagerările simpatice și inevitabile ale momentului și ale tinereții —

l-am văzut pe tinerii lumii întregi lucrînd voluntar
aci, ca să reconstruiască Lidice. Le-am văzut torsurile goale,
la muncă și înfrățire prin dragoste. N-am simțit vreo plîmă.
Mi s-a părut că sînt mai tînr prin entuziasmul lor. Și eram.

Pentru că eu

am supraviețuit prin durere și teamă. Am supraviețuit
datorită memoriei și uitării. De multe ori le-am dat sfaturi și ei m-au ascultat
Le-am înmînat și planul noului cimitir. Acolo îngropasem de-a valma
osemintele rămase și descoperite
pe cînd săpam la temelile noilor case și la grădini.
Acum odihnesc acolo toți laolaltă — în bună însoțire prin moartea lor

*o bună noțiune de însoțire pentru viața noastră. Fiecare
are aceleași lacrimi acum
pentru toate mormintele. Eu cultiv această grădină.
Iată de ce vă spun că sînt cel mai tînăr și aceasta o știu.
Și sînt cel mai tînăr tocmai pentru că o știu. Și mă bucur
că lucrez și că știu să lucrez. Împărtășesc
bucuria tuturor pentru munca și chiar pentru dragostea lor
cu toate că-mi vine greu să-ntocmesc numele dragostei
cu gura mea știrbă, cu dinții care mi-au căzut.*

*Am și eu o casă nouă pe ulița mare
am și o grădină a mea, — nu-mi ajunge —
am primit teancuri de scrisori din lumea întregă — le-am păstrat —
nici ele nu-mi sînt de ajuns. Mi s-a oferit
o pensie bună. N-am primit-o.
Mă simt încă în stare să lucrez*

*Cultiv această grădină, îmi aduc aminte și mă gîndesc. Aștept
să-nceapă reconstrucția socialistă la Dîstono,
la Kokkiniă, la Kalăvrita, la Hiroșima, la Oradour...*

*Avem cu toții treabă
în multe locuri ale lumii; și trebuie să ținem minte
și să ne gîndim și să lucrăm.
Și toate acestea împreună sînt grele — unul împiedică pe celălalt —
de aceea n-avem timp de uitare și de odihnă
nici n-avem timp să murim. Zîmbiți?
Zîmbetul acesta al vostru, greu de gînduri în amintire, bun,
plin de răspundere și împlinit, este menirea și răsplata noastră.
Această grădină o cultiv la bătrînețe. Și n-am primit pensia.*

*Am și o pisică. Cu de la sine voință a sărit într-o seară pe fereastră.
Speriată. I-am dat să mînlînce și n-a mîncat.
I-am pus apă să bea și s-a speriat.
Am stat nemișcat și fără cuvînt. A simțit.
Nu mă mai uitam la ea. Și a rămas.
Poate a supraviețuit și ea vechiului Lidice. Uneori, noaptea,
ochii erau ca două ferestruici rotunde
prin care se putea zări pojarul lăuntric care o ardea,
sau ca două din lămpile acelea din Kladno
reîntoarse în căutarea pămînturilor lor. Ochii pisicii
mi-au reamintit toate cele arse. Și a rămas.*

Acum mănîncă din farfuria ei, bea apă și își poartă de grijă,
își linge blana, se piaptăndă. A regăsit
gesturile simple ale vieții. Cîteodată ea e nedumerită de toate astea.
Ca și mine. Mi se urcă pe genunchi —
(mîlînile mele mai simt încă nevoia să mîngîie). Numai că ochii ei,
din cînd în cînd, sînt asemeni unor strigăte mari nevăzute
de la ferestrele înalte ale unei case de nebuni, noaptea,
undeva în spatele timpului. Atunci închid ochii
ca să n-aud. Sub palmă
sînt moleșindu-se încet-încet blana ei zbîrlită,
parcă s-ar fi potolit vîntul într-o pădure. Și o zi, două, ea

rămîne nemîncată —

apoi se scoală încetișor, parcă bolnavă, parcă umilită
și bea toată apa din farfuria ei, acolo, în colțul odăii,
iar după aceea stă deasupra farfuriei și plînge,
parcă și-ar scurge prin ochi apa băută,
și e ca și cum s-ar fi stins un incendiu într-un tîrgușor
și fumul se încurcă prin crengile arse ca un steag sfîșiat.

Acum s-a liniștit. Am grijă ca farfuria să-i fie curată. V-am vorbit
despre această pisică — nu știu de ce — uneori
mă gîndesc și la chestiunile mele personale — personale? —

iertăți-mă; — încă mai lupt

cu durerea și teama, (ca noi toți). Dacă vă veți urca pe colină
veți vedea clopotul trimis din Bombay pentru cimitirul cel nou —

are un glas puternic, e aproape vesel, mai cu seamă
la sărbătorile naționale, la marile aniversări, și asta-i o bucurie deosebită,
unică, ai putea spune, — bucuria
care e o biruință asupra durerii noastre —
bucuria iubirii noastre, care uneori
alungă întristarea pentru cei pe care i-am pierdut, pentru ceea ce am pierdut
și fortifică dragostea prin cunoașterea acestei pierderi
pe cînd dragostea fortifică bucuria pentru ceea ce înfăptuim —
acum: nu fiecare pentru sine, ci toți pentru toți.

Serile, cînd stau pe marginea patului și-mi scot pantofii
pot deosebi din nou culoarea nopții pătrunzînd prin fereastră,
și scăpărarea oglinjoarei din perete în care nu se mai uită nimeni,
tăcerea de după ușa bucătăriei sușotind binevoitoare; deosebesc

mireasma unor ierburi dintr-o grădină îndepărtată
ştiu lesne dacă e de ţelină, de mărar sau de ierburi de leac.

Şi faptul că deosebesc şi dau lucrurilor un nume îmi dăruie o fericire dulce
şi fericirea îmi acordă senzaţia libertăţii mele,
pentru că numai oamenii liberi pot deosebi
culorile, miresmele, tăcerea şi formele
trecutului, prezentului, viitorului; iată de ce,
la capătul trudei tale, culegi din rădăcinile nopţii —
după cum şi rodul se leagă la capătul crengii —
culegi hotărârea blândă şi limpede pentru mine
şi puterile pentru munca de mâine
şi încredinţarea pentru acest mâine. Numai oamenii liberi
pot stabili între deosebire şi unitate şi să dăruiască
un nume nelădărnice lucrurilor, faptelor, sentimentelor
şi chiar ideilor şi vederilor înaintate. Atunci
îmi las uşor pantofii pe duşumea,
ca şi cum m-aş feri să nu trezesc pe cineva care doarme lângă mine,
cu toate că ştiu că nu e nimeni în casă (nimeni dintr-ai mei
n-a mai rămas pe lume); să nu trezesc
un prieten foarte obosit care doarme în alt oraş,
dincolo de o mulţime de şiruri de munţi, la mii de kilometri depărtare,
departe, departe, în chiar patul meu.

Şi respectul acesta pentru liniştea celui alt
este buna mea tovărăşie, este cea mai înaltă cunoaştere a mea
e bucuria şi fapta mea întru frăţia noastră unanimă.

Şi pantofii mei, care au călcat pe morminte, pe sînge şi pe noroi
şi care mai păstrează între ţinte
ţărână, frunze putrede şi zdrenţe de surtucuri roase,
par, în umbra odăii, două luntre mici,
plutind încet pe un lac lin şi înflorit. Şi simt
un zîmbet concret, viu şi slobod
umbilnd ca un deget pe faţa mea — pot să-l prind cu mîna,
pe colţurile buzelor, între sprîncene,
sau sub ochii mei — un zîmbet palpabil, vă spun, pe care chiar îl aud.

Atunci pisica mea păşeşte domol, ca să nu mă trezească din această fericire.
Dar eu nu dorm. (Toate pisicile au paşii lini). Luna

intră pe fereastră tot atît de lin, și pasărea aceea de aur din
mistuitul Lidice,
care spărsese geamurile templului și dispăruse prin spărturile liniștii,
intră iarăși în casa mea, strălucitoare, și se așterne singură
ca o față de masă, țesută cu fir de aur, pe mîna mea goală.

E o restaurare tacită a justiției,
într-un spațiu mai profund. Nu e copia
unui echilibru vechi; după cum rotunjirea plinii
nu copiază rotundul soarelui, sau îmbrățișarea
nu copiază rotunjimea plinii. Dar este, în același timp, și acțiunea noastră.
O prelungire,

o unitate și o înțelegere — mai adîncă decît înțelegerea —
această fericire a respectului nostru reciproc. Bolta petalei de trandafir
și bolta palmei muncind sau mîngîind
și bolta arcului de triumf care adăpostește
pe eroii și martirii faptei și ai gîndirii.
Și n-o să ne mai fie rușine să denumim
hrana îndreptățită și îndreptățita ambiție a omului
drept o asemenea răsplată; nu vom șovăi să rostim
acest cuvînt aspru și exact
«răsplată» — cînd aceasta e o dăruire
înfăptuită și adevărată de lupta vieții noastre.

Vin iarăși pe lume veri nobile, pașnice —
de fiecare dată mai nobile datorită eforturilor noastre;
o bucurie gingașe, mîngîietoare, te face să te apleci
de la fereastră înserării, în plin cer, cu acea superbă
și neînțeleasă atracție a existenței căreia nu-i pasă de moarte,
căci o asimilat-o și o conține
ca și cum ar fi desființat-o; — te apleci pe fereastră, așa cum se îndoaie
o creangă foarte subțire sub povara dulce
a unui rod nespus de mare; și creanga simte
scîrțîitul neauzit al coloanei ei vertebrale
în înclinarea tainică a pîrgului
— înclinare lină, legată și sprijinită de carnea albastră a nopții.

Atunci stelele bat din pleoape în orbitoarea lor strălucire
și pietrele sînt calde de umezeala nopții.
O ușe se deschide. Cineva spune «Bună seara».
Un copil citește pe scara luminată.

O femeie se plimbă singură în grădina primăvăratică;

rochia ei se umflă

înfioată sub respirația adâncă a pământului reavăn;

păsări desfășurate în cerc își scot capetele de sub fusta ei

și o coroană de căldură plutește deasupra ierbii.

Și tu știi că nu mai pizmuiești pe nimeni și nimic.

Un arbore oftează în nopțe, beat de bogăția frunzelor lui,

Înalt, înalt, irumpând în nețărnută lege a fecundității;

— această pornire

egală întru totul cu datoria noastră: să studiem

o faptă ce ne depășește, în numele celui alt, în numele lumii.

Atunci farfuria pisicii sclipește în unghiul odăii,

ca o umilă lună domestică și dulapurile de perete

sînt credincioase și binevoitoare în toată adîncimea lor. Un «mulțumesc»

se rotunjește tainic în afundul timpului, înfiorîndu-se

să fie rostit de gura ta, să prindă ființă,

să fie văzut de ochii tăi, să fie văzut de toți,

Înălțat ca o statuie în piața centrală, lângă stația autobuzelor

de unde pornesc muncitorii la muncă: ca să fie văzut, de ei,

așa cum sînt în clipa trezirii, nepregătiți pentru clipa aceasta,

Într-o liniștită dimineață de duminică, și dîndu-și seama dintr-o dată

că tocmai asta așteptau și pentru asta se pregăteau

de-a lungul atîtor ani întunecați. — Iar statuia aceasta,

în alba ei lumină, modestă și curată,

în duminica însorită, lîngă

pompele de benzină și chioscurile de țigări,

întruchipează măsura lor măreață și necesară,

ea oglindește chipul lor cel mai profund și fără greșală,

așa cum adesea l-au visat și adesea l-au uitat

așa cum l-au voit și l-au creat,

demn de a fi iubit, iubind — de aceea l-au și recunoscut —

o tacită, albă îndreptățire a drumului lor prăfuit.

Undeva, sus, în văzduh, o pasăre respiră vara, apoi scoate

un îndepărtat strigăt melodios, întrerupt pe neașteptate de uimirea ei.

Nu mai există nici un cuvînt care să respingă viața

— cuvîntul «umbră», cuvîntul «cheie», cuvîntul «somn» —

Noi îndurăm și trecem prin multe pînă să ajungem la această

recunoaștință; esențialul e să ajungem.

În grădinița de alături — nu în a mea —
se vede legată, din nou, de la un pom la altul,
o frînghie de rufe; de ea,
cînd e soare atîrnă toată ziua
rufe de copil — tricouri, cearșafuri, pături albastre sau trandafirii
ca o hartă cu peninsule caraghioase, cu insule albe și mici și continente
gingașe.

sau ca niște nori mici de vară,
sau ca florile mari ale unei grădini nemuritoare. Dacă te uiți un răstimp
la această frînghie de rufe, îți pleci capul cu umilință
într-o dulce încuviințare și dintr-o dată îți amintești
că statuia se ridică albă în mijlocul pieții,
că munții sînt albaştri și cerul albastru și timpul, și el, albastru
și că, oricît de adînc ai privi, toate sînt albastre în profunzimea lor.

Această grădină o cultiv acum — o grădină albastră. Poate am întîrziat.
Și nu-mi ajunge ziua, nici noaptea. Vedeți,
munca aceasta eu mi-o respect mult. Respect și timpul vostru —
respectul nostru e reciproc. Și grădina e și ea a noastră, a tuturor.

Noapte bună. Trebuie
să lucrez tot ce mai am, pentru ca rodul muncii mele să fie restituit
vieții întregi, multiplicat cu morțile mele succesive,
cu moartea mea cea din urmă, care nu-mi mai poate lua nimic,
de vreme ce pe toate eu le-am dăruit vieții, iar viața dăruindu-vi-le
mi le păstrează, îndoit, prin împărțirea lor. Și ea vă păzește
și mă păzește.

(Bătrînul a dispărut încet în depărtarea peisajului nins, așa cum se topește
în un zîmbet pe un chip blînd. Cine era? Poate învățătorul din vechiul Lidice,
sau parohul sau arhitectul sau, poate, vreun miner din Kladno? Nu. Toți
aceștia au fost executați. Însă întotdeauna, deasupra oricărui dezastru, supra-
viețuiește cineva, care să aducă mărturie, să instruiască și să restabilească
unitatea istoriei — mai mult, a vieții. Și el este singurul supraviețuitor — cel
din urmă al vechiului Lidice și cel dinții al celui nou. Oricum, — Cel din urmă
și Cel dinții. Din mers ne-am mai întors o clipă în urmă, parcă ceva ne atrăgea
ca un magnet. Era El, și ne făcea semn cu mîna, ca și cum ne-ar fi amintit ceva —
El, la marginea Grădinii de Trandafiri, prin ceața înserării de iarnă, parcă din
depărtarea unei grădini albastre. Se făcuse seară și ochii noștri erau tulburi).

În romînește de TAȘCU GHEORGHIU și
IANNIS VEAKIS

ATENȚIE, CAD FRUNZELE!

SERGHEI MIHALKOV

(SCENE DIN VIAȚĂ)

în românește de
TATIANA NICOLESCU

PERSONAJELE:

SERGHEI EVGHENIEVICI ȘUBIN —

inginer constructor, 45 de ani

TATIANA LEONIDOVNA ȘUBINA —

soția lui, medic, 40 de ani

SVETA — elevă, fiica lor

MARINA — inginer, 30 de ani

ARSENII TIMOFEEVICI SOMOV —

inginer constructor, 50 de ani

IURI — ofițer, căpitan de geniu, 30 ani

TAMARA — artistă, 25 de ani

ARKADII — administratorul unui teatru,
45 de ani

BUBA — o femeie neserioasă, 25 de ani

MAX — un bărbat neserios, de vîrstă
neprecisă

DOAMNA ÎN MOV — soția lui

TAISIA PAVLOVNA — o doamnă trupeză

UN MUSAFIR CHERCHELIT.

UN VECIN

UN OSPĂTAR

O ÎNGRIJITOARE DE SPITAL

O SORĂ MEDICALĂ

UN CHIRIAȘ

EL

EA

UN NECUNOSCUȚ

Acțiunea se petrece în zilele noastre.

ACTUL I

Scena I

O parte din scara și palierul unei case cu multe apartamente. Drept în fața spectatoriilor se văd două uși învecinate ce dau în două apartamente. Pe palier se află Iurii. Cîtește o carte sprijinindu-se de balustradă. Se uită la ceas. Se aud pașii cuiva care urcă grăbit. Iurii se retrage în penumbră. Așteaptă. Apare Marina. Se oprește lângă ușa apartamentului ei, caută în poșetă cheia. Iurii se apropie tiptil din spate și o cuprinde de umeri. Marina tresare și se întoarce speriată.

MARINA: Tu crai, Iura?

IURI: Eu.

MARINA: Co faci aici?

IURI: Aștept.

MARINA: Po mine mă aștepți?

IURI: Po tine.

MARINA: De mult?

IURI: De vreo două... ore.

MARINA: De ce n-ai telefonat?

IURI: Ca să aud din nou același răspuns: «Marina nu-i acasă». Din pricina asta n-am telefonat. Mi-am zis că am să te aștept, să vorbesc cu tine.

MARINA: Și ce voiai să-mi spui?

IURI: Știi bine ce.

MARINA: Iartă-mă, Iura, e târziu, mama s-a culcat și nu te pot primi în casă. Dar ce vrei să-mi mai spui? Doar am discutat data trecută totul, ne-am spus tot ce aveam să ne spunem.

IURI (după o pauză): Ai impresia că sînt cam pisălog (zimbind) sau mă scotocești prost.

MARINA: Nu, nu te scotocești prost.

IURI: Marina! Nu mai putem continua așa!

MARINA: Ce anume?

IURI: Totul!

MARINA: Nu pricep.

IURI: Văghelele discuții pe aceeași temă.

MARINA: Dar nu eu le încep.

IURI: De ce nu mi-ai răspuns la ultima scrisoare?

Am așteptat rîndurile tale...

MARINA: Am vrut ca scrisoarea asta a ta să fie ultima...

IURI: Am nevoie de tine... de tine...

MARINA (întrerupîndu-l): Iuri, pe cuvînt de onoare, îmi pare rău pentru tine că te umilești. Se aud voci, risete. Pe scară coboară El și Ea. Trece pe lângă Marina și Iuri.

IURI: Șă ști că nu-mi pierd speranța.

MARINA: Între noi nu poate fi nimic altceva decît o prietenie.

IURI: Ce să fac? Înțelege-mă Marina! Închipuie-ți un om care nu poate trăi fără alt om... Acesta sînt eu... Și nu pot trăi fără tine... Nu pot!

MARINA (după o clipă de tăcere, cu sinceritate): Iura, dragul meu! Dar ce pot să fac dacă nu te iubesc? Mi-e drag altcineva!

IURI: Serghei Evghenievici?

MARINA: Da! Și mă mărit cu el... Ta m-ai silit să ți-o spun.

Se aude muzică: Într-unul din apartamente e petrecere. Din apartamentul vecin iese un chiriș cu o găleată de gunoi în mînă. Aruncă o privire bînuitoare spre Iuri și coboară.

IURI (avînd roșind cuvintele): Într-adevăr?

MARINA: Într-adevăr. Și acum noapte bună, Iura.

Pauză.

IURI: Marina! Dar te iubeste Serghei Evghenievici atît cît te iubesc eu?

MARINA: Iuri, unde ți-e mîndria?

IURI: Dacă-i așa... am înțeles... N-am să-ți mai scriu! Rămîi cu bine, Marina! (Coboară repede, cu pas hotărît scara.) Marina îl privește din urmă cu tristețe. Pe scară urcă chirișul cu găleata goală.

Scena 2-a

O cameră nu prea mare într-un apartament comun. Drept în fața spectatorului se vede o ușă ce dă în antreu, la stînga alta care răspunde în camera vecină. La perete sînt așezate un divan și un fotoliu. Pe o măsuță e telefonul, iar alături televizorul. Deasupra divanului sînt rafturi cu cărți. Pe perete se văd o mulțime de fotografii. În mijlocul camerei e o masă rotundă, într-un vas un buchet de lăcrămioare. Spre fereastră e o altă masă, mai mică, cu cărți, dosare cu hîrtii, rulouri cu planuri, o mașină de scris. Prin fereastra deschisă pătrunde mireasma unei seri calde de mai. Undeva, în depărtare, se aude fluierînd o locomotivă. În odaie se află Marina, care cînd se așază pe divan, ia o carte în mînă, o răsfoiește, încearcă să citească, cînd o lasă, se ridică, se uită la ceas, se apropie de fereastră. Se vede că așteaptă de mult, e frămîntată, neliniștită, nu-și găsește locul. În cele din urmă se așază la mașina de scris și începe să bată cu două degete, uitîndu-se în manuscrisul de pe masă. Sună telefonul.

MARINA (la receptorul): Allo... Serghei Evghenievici nu-i acasă... Nu, nu! Nu știu încă nimic... Nu, n-a telefonat... Bine, am să-i transmit... (Pune receptorul în furcă și începe să bată iar la mașină. Se aude din nou telefonul. Marina ridică grăbită receptorul): Allo... Cum?... Nu, nu e Olga Grigorievna... Nu, nu, nu sînt aici, am plecat în străinătate... N-aș putea să vă spun... Mi se pare că pentru doi ani... Unde?... Nu știu precis, cred că în Indonezia... Cîno sînt eu? (După o clipă de tăcere): Nu cred că are vreo importanță...

Bună seara! (Pune receptorul la loc. Se uită la ceas. Deschide radioul.) La radio e muzică. După o pauză destul de îndelungată în odaie intră Șubin. Marina rămîne ca încremenită, privindu-l jînit.

ȘUBIN: Mă așteptai?

MARINA: Te rog să nu spui nimic, nimic! Vreau să glăvesc totul din privirile tale.

ȘUBIN (își scoate ochelarii și se uită în ochii Marinei): Ei, ce crezi?

MARINA: Știu, știu! Victorie!

ȘUBIN (punîndu-și ochelarii): Și încă ce victorie!

MARINA (Îi îndeamnă să se așeze alături de ea pe divan): Acum povestește-mi! Spune-mi! Ședeam ca pe jăratnic și te așteptam! Mă perpeleam! Te așteptam și tu nu mai veneai. De ce nu mi-ai telefonat numaidecît? Va să zică a fost o victorie? E grozav! Ai învins!

ȘUBIN: Tu ai învins!

MARINA: Noi am învins!

ȘUBIN: Fără tine n-aș fi dus niciodată munca asta la bun sfârșit... De cite ori... Ții minte, toamna trecută... Am vrut să las totul baltă... să azvirl toate proiectele.

MARINA: Le-ai și azvirlit... dar eu am strîns cu grijă birnițele, calculele, planurile și le-am pus bine. Asta-i felul tău de a fi și se vede treaba că așa sînt toți cei care fac muncă de creație...

ȘUBIN: În schimb tu ești muză inspiratoare și totodată geniul cel mai bun! Cîte piedici, cîte bețe în roate mi s-au pus la fiecare pas!... Și dacă nu te-aș fi avut alături de mine n-aș fi putut să trec prin toate încercările pe care a trebuit să le înfrunt în ultimul an. De n-ai fi fost tu în fiecare zi, în fiecare oră, în fiecare clipă. Chiar și atunci cînd nu erai lângă mine. Vrei să spui că nu-i așa? Să negi? Răspunde-mi sincer!

MARINA: Nu-mi exagerezi rolul Serghei! Eu n-am făcut altceva decît să fiu un ajutor al inginerului-șef, în măsura în care m-au ajutat puterile și modestele mele talente. În primul rînd era datorია mea s-o fac, în al doilea...

ȘUBIN: În al doilea?

MARINA: În al doilea rînd, te iubesc.

ȘUBIN: Asta-i, asta-i lucrul cel mai de seamă! Și dacă vrei să știi dragostea ta mi-a fost de mult mai mare ajutor decît cunoștințele tale.

MARINA: N-ai o părere prea grozavă despre cunoștințele mele. Păcat, asta mă doare. Și chiar foarte tare.

ȘUBIN: Iartă-mă. Am glumit. Am vrut doar să spun că dragostea e în ultimă instanță mai puternică decît orice pe lume, am vrut...

MARINA: N-am nevoie de explicație. Și cu am glumit, dragul meu. Desigur, dacă mi-ai fi fost indiferent ca om, dacă nu te-aș fi iubit, lucrurile s-ar fi petrecut altfel, nu așa cum s-au petrecut, și eu nu te-aș fi așteptat cu nerăbdarea cu care te-am așteptat. Ei și acum spune-mi, care-i rezultatul frămîntărilor și al încercărilor tale îndrăznețe? Proiectul a fost acceptat?

ȘUBIN: Îmi aș dori cu mici modificări. S-a propus să se facă un memoriu către guvern prin care să se ceară ca stațiunea solară să fie construită în anul următor. Academiciianul Kurakin a dat o apreciere strălucită proiectului. Markusev de asemenea.

MARINA: Dar Sergheenko?

ȘUBIN: Li s-a alăturat! (Veseli:) Va să zică, în concluzie, dușmanii s-au dat bătăii, noi am învins, sînt fericiți, ne iubim. Toate acestea la un loc merită să fie sărbătorite printr-un mio cheff! Unde nu potecem seara de astăzi? Trebuie să cinstim evenimentul. Și, pe lângă asta, trebuie să-ți mărturisesc că sînt flămînd ca un lup.

MARINA (veselă): La drept vorbind și eu sînt flămîndă... Știi ce? Hai să nu mergem la restaurant, să stăm acasă. Eu am să cobor la *Gastronom* și am să cumpăr ceva de mâncare. O să fac un

ceai, o să luăm cina acasă, numai în doi! Bem' și un pahar de șampanie! Ce zici?

ȘUBIN: Propunerea se acceptă! Dar de ce să te duci singură după cumpărături? Mergem împreună amîndoi! Nu mă pot desprinde de tine nici măcar pentru o clipă!

MARINA (cu un aer energic): Ia loc în fotoliu. Odihește-te. Pune televizorul. Eu dau o fugă după cumpărături și mă întorc numaidecît. (Se apropie din spate de Șubin. După o clipă de tăcere:) Serio!...

ȘUBIN: Da...

MARINA: Nu-ți pare rău...

ȘUBIN: Marina dragă, de ce s-o luăm iar de la început?

MARINA: Bine, n-am să mai... (Se îndreaptă spre ușă:) Să nu-mi duci dorul! (Iese. Se întoarce:) Ba da, să-mi duci dorul! (Pleacă.)

Șubin ia o carte, se întinde pe divan. Deodată își aduce aminte ceva, face un număr de telefon. Așteaptă să i se răspundă. Se aude sunind în antrou și ușa de la intrare trîntindu-se. Șubin pune receptorul în furcă. Somov intră în odaie fiind un geamantan în mînd.

SOMOV (șgometos și vesel): Ai locuiește familia Șubin? Salutare, prietene! Salutare!

ȘUBIN (mirat): Arseni! Tu ești? (Îl îmbrățișează:) Parcă ai căzut din cer!

SOMOV: Din cer, mulțumesc lui Dumnezeu, n-am căzut, am aterizat alina tot. (Își scoate haina de ploaie și șapca și le atîrnă în cuierul de lângă ușă.) Cîți ani au trecut de cînd nu ne-am mai văzut? Ia fă socoteală!

ȘUBIN: Să tot fie vreo șapte.

SOMOV (după o scurtă socoteală): Întocmai! (Cu voie bună:) De cum am coborît din avion și-am telefonat acasă, la numărul pe care-l aveam însemnat. Mi-a răspuns o voce destul de acră și mi-a spus «nu mai locuiește aici!» «Dar unde?» am mai întrebant eu. Nu mi s-a mai răspuns însă nimic și mi s-a închis telefonul. Se vede că persoana nu avea chef de vorbă. «Bună treabă, mi-am zis! Cum săld găsești?» mă tot frămîntam. Am telefonat la institutul unde lucrezi. Aici mi s-a răspuns: «Nu comunicăm la telefon adresele colaboratorilor noștri și nu dăm nici un fel de informații». Ce să fac? Am început să le explic, că la telefon o cutare și cutare, că am venit din ținuturi îndepărtate, de pe malurile tăcutului Ienissei. Că sînt un vechi prieten al tău. Nu mai țin minte ce am îndrăgut acolo, dar so vede că am reușit s-o înduiqueș pe secretară care mi-a comunicat, în mare secret, noua ta adresă și noul tău număr de telefon. Pot să fumez? (Scoate pipa și o punga cu tutun). Nici nu ți-am mai telefonat, am luat un taxi de la aeroportul Vnucovo și am venit direct aici. Și cit a ținut drumul mi-am tot sucit capul într-o parte și în alta. Încă nu văzusem la fața locului cartierul acesta nou de sud-vest. Dar la cinema și pe ilustrate! Co construcții, ca-n basme! O minunăție, nu altceva! (Trage adînc din pipă). V-ai mutat într-o locuință nouă? De ce? E mai bine aici?

ȘUBIN (fără să-i răspundă la întrebare): Ai rămas același, neschimbat!

SOMOV: De ce să mă schimb? Alde noi respirăm aerul depărtărilor și ții doar ce aer e acolo la

noi! Ba adio dinspre riu, ba dinspre taiga! Dar dacă ai vedea cum arată taigaua acum! O frumusețe! Și cit se construiește! De ce nu vii la noi în vizită într-o vară? Ia-o cu tine și pe...

ȘUBIN (*întrerupându-l*): Am auzit că vi s-a aprobat construirea unei noi uzine.

SOMOV: Da, am primit aprobarea să adăugăm uzinei noastre câteva secții noi, care fac aproape cît o uzină nouă! Proiectul a și fost semnat.

ȘUBIN: Foarte bine... acolo la voi în taiga e loc berechet...

SOMOV: Nu stăm cu minile în sîn. Moscova are în vedere planul de perspectivă și ne dă mereu de lucru! Dar spune-mi n-am venit cam târziu, la o oră nepotrivită? Te stingheresc cumva?... Între noi doar nu facem... Dar ce-i cu tine, ai rămas singur acasă?

ȘUBIN (*rezervat*): Da, singur... Spune-mi ai venit pentru mult timp la noi în capitală?

SOMOV: Cred că am să rămîn o lună. Sînt în concediu. Și vreau, ca să zic așa, să mă pun la curent cu viața culturală: să mă umblu prin muzee, pe la teatre... (*Zimbînd*) Și apoi mai am și o altă treabă. Ceva neobișnuit.

ȘUBIN: Ce anume?

SOMOV (*cam timid*): Îți spun, dar să rămînă deocamdată între noi. Da?

ȘUBIN: E un secret?

SOMOV (*ostind*): Am un... roman.

ȘUBIN (*nu înțelege*): Un roman?... Adică te-ai îndrăgostit?

SOMOV (*risînd*): Aș, de unde! Nu de dragoste-i vorba!

ȘUBIN: Dar de ce anume?

SOMOV: Am scris un roman.

ȘUBIN (*mirat*): Un roman? Tu ai scris... un roman?

SOMOV: Da, eu! Ei, cum să-ți spun, l-am născocit... Am scris o carte! Literatură! Închipuie-ți ce treabă!

ȘUBIN: Ai scris o carte? Tu singur?

SOMOV: Eu singur. Dar de ce te miri așa?

ȘUBIN: Și ai tipărit-o?

SOMOV: Da.

ȘUBIN: Nu zău?

SOMOV: Deocamdată o numai bătută la mașină, dactilografată în trei exemplare. Am adus cu mine manuscrisul. Mă gîndese să-l prezint la vreo editură. Să-l citească. L-au mai văzut cîteva prieteni...

ȘUBIN (*îi arată manuscrisul, îl ține în mîna de parcă l-ar cîntări, îl răsfățește*): Ce spun prietenii care l-au citit?

SOMOV: Zic că-i bun...

ȘUBIN: Vezi că pină la urmă mai ajungi și scriitor! Dar despre ce-i vorba în romanul tău? De unde ai pornit?

SOMOV: E greu de explicat în două cuvinte... Romanul se cheamă: *Fericeala altuia*.

ȘUBIN: Interesant!

SOMOV: Am muncit trei ani la el. Are vreo cinci sute de pagini! N-am dormit nopți în șir tot scriind... Uneori mi se întîmpla să mă prind revărsatul zorilor la masa de lucru. (*Serios*) Încă nu m-am lămurit dacă-i bun sau prost, dar de scris l-am scris! (*După o clipă de tăcere*) Dar nevastă-ta unde-i? E de gardă la spital?

ȘUBIN (*brusc*): Ne-am despărțit.

SOMOV (*ușuit*): V-ați despărțit?

ȘUBIN: Da. Așa stau lucrurile. De două luni și ceva m-am mutat aici.

ȘUBIN: Ați divorțat?

ȘUBIN: Încă nu. Cu divorțul acum... Știi și tu... e cam complicat... Așa-i, Somov dragă, se întîmplă... în viață se întîmplă multe lucruri... Iar noi am avut motive...

SOMOV: Chiar atât de serioase?

ȘUBIN: Da, cred că au fost serioase... Cum să-ți explic și ce să-ți spun? Înțeleg foarte bine, văd, știu că Tania e un om minunat. Dar... așa s-a întîmplat... Ne-am despărțit! Am ajuns amîndoi la concluzia că asta-i cea mai bună soluție... Cu copiii mă văd. Și am grijă ca ei să nu ducă lipsă de nimic.

SOMOV: Și tu ți-ai făcut un nou cămin?

ȘUBIN: Nu, deocamdată încă nu. Dar iubesc pe cineva. (*După o clipă de tăcere*) Am luptat mult cu sentimentalul acesta! (*Agitat*) Dar s-a dovedit mai puternic decît mine!... Nu pot! Iubesc! Iubesc și nu-mi pare rău! Iubesc și sînt fericit! Femeia pe care am întâlnit-o, nu am nuf-ți închipui... e... într-un cuvînt e un om profund cîntit, și alături de ea mi-e atât de ușor...

SOMOV: Ce anume ți-o alți de «ușor»?

ȘUBIN: Totul! Mi-e ușor să muncesc! Să creez! Să gîndesc! Să visez! În afîrșit mi-e ușor să respir! Să trăiesc! Uita, așa stau lucrurile!

SOMOV: E cu mult mai tîndră decît tîne?

ȘUBIN: A împlinit treizeci de ani...

Urmează o pauză îndelungată în cursul căreia Somov își fumează pipa. Șubîn măsorează odaia în lung și-n lat. Intră Marina, încălecată de pachete.

MARINA (*sărîndu-l pe Somov*): Bună seara!

ȘUBIN (*cam stingherit*): Faceți cunoștință vă rog! Un vechi prieten de al meu: Arsenii Timofeevici.

MARINA (*zîmbînd timidă*): Marina.

SOMOV: Somov!

ȘUBIN: Nu ne-am văzut de șapte ani!

MARINA (*bînevoitoare*): Adevărat?

ȘUBIN (*punînd mîna pe umărul lui Somov*): Cîndva am fost colegi... Acum el lucrează pe malurile Ienisseului. Constrăiește uzine. Cucerște taigaua. E unul din ostașii septenaltului!

MARINA: Ce viață interesantă... Dacă aș fi știut că ne vine un asemenea oaspete aș fi cumpărat o băutură mai tare ca asta. (*Arată sticla de șampanie*.)

SOMOV: Vă mulțumesc. Dar se poate și fără... sau credeți, poate, oă dacă cineva lucrează în taiga trebuie neapărat să bea votcă? Ori spirt?

MARINA: Nu, nu! N-am crezut-o de fel... Iertați-mă, vă rog, mă duo să pregătesc masa. Va fi numaidecît gata (*Tese*.)

SOMOV (*ca pentru sine*): Da... Astăzi cînd m-am trezit în zori, adormit oum eram m-am uitat la ceas și am confundat arătătoarele. Minutul cu arătătorul mio. Și în viață se întîmplă uneori la fel. Ce pătrco ai?

ȘUBIN: Ai de gînd să-mi faci morală?

SOMOV: Nici nu mă gîndesc... Mi-a trecut doar așa, prin minte...

ȘUBIN (*cu un ușor simț ironic*): Eu mă pregăteam să te ascult. Mulți îmi țîn predici de felul ăsta. Într-un caz ea al meu nu poți aștepta să ții felicitat...

Se aude soneria în vestibul. O ușă trântită. Voci.
Cineva bate la ușă.

ȘUBIN: Intră!

Apare Sveta Șubina.

ȘUBIN (mirat): Tu, Svetlana?

SVETA (agitată): Bună seara, tăticule! (Către Somov): Bună seara!

SOMOV (întinzându-i mina): Bună seara, căprioară!

SVETA: Bună seara.

SOMOV: Nu mă recunoști?

SVETA (sfioasă): Nu.

SOMOV: Vai, vai, vai! Nu-i frumos din partea ta! Ia adu-ți aminte! Cînd te-a învățat să înoți la mare? Ei? Ai uitat? Atunci să-ți amintesc eu? Sînt nenea Arsenii. Și ce ți-am spus s-a întîmplat la Mariupol. Pe atunci locuiau alături, pe aceeași stradă, și marea cea albastră era aproape, aproape de tot. În ce clasă ești acum?

SVETA (prinzînd curaj): A șasea.

SOMOV: Și fratele tău?

SVETA: El e într-o șaptea.

SOMOV (brusc): Ți-am adus ceva în dar! Îți place să primești cadouri?

SVETA: Da! (Zîmbesc întîmîndu-și se uită întrebător la tatăl ei.) Mulțumesc foarte mult.

Somov scoate din geamantan un pachet și-l dă fetiței.

SOMOV: Iar asta-i pentru Grișa. (Îi mai dă un obiect, apoi închide geamantanul.)

SVETA: Vă mulțumesc foarte mult.

Intră Marina. Se observă că e stîngherită de prezența fetiței.

ȘUBIN: Moștenitoroa mea. Vă cunoașteți?

MARINA (întinzînd mina): Bună seara, Sveta!

SVETA: Bună seara!

ȘUBIN: Sveta, dragă, ce s-a întîmplat? De ce ai venit atît de tîrziu? E zecel! La ora asta ar trebui să dormi și cînd colo umbli singură pe străzi.

SVETA: Ce să fac tată! Tu vii de la serviciu aici, seara tîrziu... după masă cu atou să-rui soa leșile... Și trebuia neapărat să mă sfătuesc cu tine!

MARINA (către Somov): Dacă vrei să trecem alături!

Marina și Somov pleacă în odaia de alături.

ȘUBIN: S-a întîmplat ceva?

SVETA: Da, tată.

ȘUBIN: Cu mama?

SVETA: Nu, cu Grișa!

ȘUBIN (cu tremur în glas): Ce? Ce s-a întîmplat cu el?

SVETA: Nu știu... s-a schimbat de nu-l mai recunoști. (După o clipă de tăcere:) Ne-ai fugăduit că vîi să ne vezi duminică... și nu te-ai ținut de cuvînt.

ȘUBIN (scuzîndu-se cam jenat): Am fost foarte ocupat. N-am putut veni. Am atîta de lucru! Neînchipuit de mult. Nu-mi vîd capul de treburi.

SVETA: Grișa te-a așteptat ce te-a așteptat, și pînă la urmă a spus: «De azi înainte nu mai cred în nimeni». Apoi a plecat de acasă și s-a întors la două noaptea...

ȘUBIN: Unde a fost în timpul ăsta?

SVETA: Nu știu. Tace tot timpul... Mama era de gardă în noaptea aceea. Eu n-am închis ochii și l-am așteptat pînă a venit. La două noaptea! Examenale bat la ușă... iar notele lui

sînt ca vai de lume; a căpătat iar doi de șase și un patru! Nu vren să învețe, tăticule!

ȘUBIN (vădit îndurerat): Fetița mea, ce să fac? Ce să-i fac?

SVETA (după o clipă de tăcere): Dar noi, tată, ce să facem cu el?

ȘUBIN (cu un aer hotărît): Știi, ce l' Mline... nu, mai bine poimline. Nu, nici poimline, duminică, am să trec pe la voi. La opt seara. Grișa să mă aștepte acasă. O să stăm de vorbă.

SVETA: Bine, tăticule!

ȘUBIN: Am să discut serios cu el!

SVETA: Numai să vii! Ai să vii? Neapărat?

ȘUBIN: Duminică, negreșit. Ei, și acum du-te draga mea acasă! E tîrziu! Mama și-o fi făcînd griji.

SVETA: Mama nu-i acasă. A fost chemată urgent la spital. A murit un bolnav operat. (Grăbindu-se să explice:) Da! nu l-a operat mama, ci chiar profesorul...

ȘUBIN: Bine. Duminica o să vorbim despre toate. Să te conduc?

SVETA: Nu-i nevoie. Mai ales că ai musafiri... (Sodînd.)

ȘUBIN: Vrei să-mi mai spui ceva?

SVETA (brusc): Tăticule, aici te simți mai bine ca acasă?

ȘUBIN (încercat): Știi doar, fetița mea, că m-am mutat aici pentru că am mai multă liniște să lucrez... Locuința noastră e mică și acasă nu aveam condițiile necesare

SVETA (încet): Te împiedicam noi?

ȘUBIN: Ei, și voi, desigur... (Încercînd să zîmbească.) Acum, în schimb, puteți să vă zbenguți est vă place. Ah, da, uitasem... Poți să mă feliciți!

SVETA: Pentru ce?

ȘUBIN: Astăzi mi s-a aprobat proiectul la care am lucrat cinci ani!

SVETA (bucurîndu-se): Te felicit, tăticule! (Îl sărută.) Ce bine îmi pare! (După o pauză:)

Și te-ai mutat pentru totdeauna aici? Pentru totdeauna?

ȘUBIN (jenat): Nu știu, nu știu, Sveta dragă. Du-te fetița mea. E tîrziu. E tîrziu.

SVETA: Noapte bună, tăticule. (Îl sărută.)

Șubîn o conduce în vestibul. Se aude închizîndu-se ușa. Șubîn se întoarce. E în picioare, dus pe gînduri.

Apare Marina, urmată de Somov.

MARINA: Prietenul tău vrea să plece.

SOMOV: S-a făcut tîrziu, e timpul s-o pormesc. (Se uită la ceas.)

ȘUBIN (cu gîndul alurea): Nu vrei să mai rămii? Să iei masa cu noi?

SOMOV: Așa dată. O să ne mai vedem. De altfel cu nici nu mîînc seara. Trăiesc după principii: «Ceaiul bea-l singur, prînzul împarte-l cu prietenul, iar cina dă-o dușmanului!»

MARINA: Ce rău îmi pare că plecați atît de repede.

SOMOV: Vă rog să mă iertați, dar aștept o convorbire telefonică cu Krasnoarskul. Am rugat să mi se dea legătura în camera de la hotel, așa că trebuie să mă grăbesc.

MARINA (întinzîndu-i mina): Păcat! La revedere, Arsenii Timofeevici, toate cele bune!

ȘUBIN (stringîndu-i mina): Să-mi dai un telefon. Și mai trece pe aici. Nu mă uita!

SOMOV: Am să-ți telefonez. Cu bine!

Somov și Șubin ies din cameră. Se aude închizându-se ușa din vestibul. Șubin se întoarce.

MARINA (după o pauză): Somov o cunoaște pe nevasta ta?

ȘUBIN: De ce mă întrebi?

MARINA: Vrei să măcăm?

ȘUBIN: Da, da!

MARINA: Nu i-am făcut o impresie prea bună.

ȘUBIN: De unde ai tras concluzia asta?

MARINA: Sint convinsă. Iar pe tine te condamnu...

ȘUBIN: Ei, asta-i, acum! Omul a fost amabil cu

tine! A glumit chiar...

MARINA: Te-a întrebat ceva despre mine?

ȘUBIN: I-am povestit cu singur totul.

MARINA: Și el ce ți-a răspuns?

ȘUBIN: A luat cunoștință.

MARINA: Nu mai glumi, Serioja. Mă interesează foarte mult să știu ce a spus când a aflat că ți-ai părăsit familia. Îmi face impresia că nu-i dintre cei care-și ascund gândurile!

ȘUBIN: S-a mirat. Și, la drept vorbind, nici n-am discutat prea mult în privința asta, fiindcă te-ai întors tu de la cumpărături.

MARINA: Și-o fi spus, bineînțeles, că ți-am distrus căminul doar ca să fiu cu fericită. De bună seamă, nici n-a putut să creadă altceva.

ȘUBIN: Nu. N-a crezut-o. I-am explicat că lucrurile nu sînt chiar atât de simple, că totul e mult mai complicat. Că Tina și eu mine sîntem oameni cu totul deosebiți unul de celălalt și că în tine am găsit ceea ce doar în visele mele puteam să năvăluiesc.

MARINA: I-ai spus așa? Chiar cu vorbele astea?

ȘUBIN: Da.

MARINA (pe gânduri): Da...

ȘUBIN: Înțeleg foarte bine ce te preocupă, ce te frământă. Dar nu te mai glădi la asta. Totul are să se limpezescă. Ți-o făgăduiesc.

MARINA (după o tăcere îndelungată): Știi, chibzuiesc adesea la ceea ce s-a întimplat. Mă trezesc noaptea și chibzuiesc... (Cu un aer grav.) Uneori facepe să mi se pară că am săvîrșit o ticăloșie.

ȘUBIN: Dar știi foarte bine că nu-i adevărat...

MARINA (nrmindu-și șirul gândurilor)... și simt că mă apasă o povară grea, înțit pur și simplu nu știu ce să fac, cum să-mi duc viața mai departe...

ȘUBIN: În toată povestea asta tu n-ai nici o vină. MARINA: Dar dacă n-aș fi fost eu, tu ai fi rămas împreună cu ei tăi! Nu-i așa?

ȘUBIN: Marina! La ce bun să luăm mereu de la capăt aceeași discuție! Așa a fost să fie! Căle de întoarcere nu există! (Se sucește nervos. Se aude un ciocnît în ușă.) Intră!

VECINUL (intredeschide ușa): Iertați-mă că vă tulbur. V-am încălecat teritoriul, ca să zic așa. Bună seara! Îmi dați voie să mă folosesc de telefonul dumneavoastră? (Intră în odaie). Ce de obicei am venit la un moment nepotrivit. Dar am o problemă urgentă...

ȘUBIN (cu un ton acru): Poftim, telefonați!

VECINUL (se așază tacticos pe marginea dicanului, își pune ochelarii pe nas, scoate din buzunar o agendă, caută apoi îndelung un număr de telefon. Formează numărul. Așteaptă mult. Dă din cap amărît.) E ocupat... (Formează încăodată numărul. Așteaptă. Dă iar din cap.) Grozav le mai place unora să trăcănescă... (Formează iar numărul. Așteaptă. Face un gest disperat cu mîna.) Of... Dacă îmi dați voie, aș mai încerca peste vreo zece minute. (Se ridică, vîră agenda în buzunar, salută și se îndreaptă spre ușă. Se întoarce brusc): Mi-am uitat ochelarii... (Își ia ochelarii și iese).

MARINA: Spune-mi o să avem și noi vreo dată casa noastră? Căminul nostru? Spune-mi!

ȘUBIN: Îl vom avea. Fii fără griji.

MARINA: Adevărat?

ȘUBIN: Adevărat! (O sîrută.) Să ai numai încredere.

MARINA: Uite, acum mă simt omul cel mai fericit din lume... (Pe neașteptate își amintește ceva și se întunează la față). Convorbire cu Krasno-iarskul... A cerut să-i dea legătura în camera de la hotel... Dar Somov a venit aici de-a dreptul de la aeroport! Ciudat!...

Cortina

Scena 3-a

Un cabinet medical într-o clinică. O încăpere curată, luminoasă. Șubina și Somov continuă o discuție. Ea șade la masă îmbrăcată cu halat alb și cu bonetă pe cap. Somov e așezat pe marginea unei canapele; poartă un halat alb aruncat pe umeri.

TATIANA LEONIDOVNA (după o pauză): Eu îi duceam mereu dorul, îl așteptam totdeauna, nu-mi plăcea să fiu singură. Iar lui i se părea dragostea mea o povară. Dacă avea nevoie de mine atunci trebuia să fiu alături de el, dacă nu, voia să fie liber, să se ducă undă îl trăsnea lui prin cap. Așa socotea el că trebuia să trăiască. Și cînd îi spuneam că purtarea lui lasă de dorit,

îmi răspundea: «Așa-i pe lumea asta. Bărbatul trebuie să se bucure de libertate.» Glumea, dar în realitate așa înțelegea să trăiască... Am încercat să lupt împotriva acestui fel de a fi, am încercat să mă fac necesară... Mi-am croit propriul meu drum în viață... Am căutat mîngiere în muncă, în știință. Dar cît a trebuit să lupt ca să mă schimb, să devin altă! Iar

căminul trebuia să rămână neștirbit. Căutam să mă stăpinesc, dar adesea sub acest calm, sub această stăpânire de sine, cu furtivii cumplite îmi zbuciumau sufletul și ce gânduri amare, grele mă apăsau! Mă frământau atâtea dorințe neîmplinite, atâtea vise, încât uneori trebuia să plec de acasă, să hoinăresc ore întregi pe străzi, să-mi înăbuș toate dorurile, și că răd întoro domolită acasă. O vreme totul reîntra pe făgașul obișnuit: el era calm, părea fericit, mă îmbrățișa și zbură mai departe.

SOMOV: Ești foarte sinceră cu mine.

TATIANA LEONIDOVNA: Da. Într-adevăr. Și de ce n-aș fi? Ne cunoaștem doar de atâția ani...

SOMOV: Dar Serghei te-a iubit vreodată, Tatiana Leonidovna?

TATIANA LEONIDOVNA (după o clipă de tăcere): M-a iubit. Dorea însă ca iubirea să nu-l lege de mine și de picioare. Cătușelo cănăciei reprezentau o piedică pentru el. Nu acesta este însă lucrul cel mai important. Eu am căutat să mă adaptez felului de a fi și de a trăi al lui Serghei. El în schimb n-a încercat să înțeleagă viața mea, nici n-a căutat, nici n-a încercat să-mi aște procupările, să înlăture o anumită barieră... Da, Șabin, în felul lui e un om integru! E un bărbat simpatice, fermecător, talentat, un entuziast, are inimă bună, dar s-a deprins să lucreze ușor. Și obișnuința aceasta îl împiedică să vadă ce se petrece în jur. Chiar și în odaia vecină. Să nu crezi că-l secoteasc un om rău, plin de curături și că eu aș fi o ființă desăvârșită. Am și eu destule păcate.

Bate cineva la ușă. Întră sora.

SORA: Îmi dați voie, Tatiana Leonidovna?

TATIANA LEONIDOVNA: S-a întimplat ceva?

SORA: A venit cineva la militarul acela pe care l-ați operat noaptea trecută. Să-i dau voie să intre? Stăruie foarte mult.

TATIANA LEONIDOVNA: Dar bolnavul cum se simte?

SORA: Starea lui e satisfăcătoare. Temperatura 37,5.

TATIANA LEONIDOVNA: Cine a venit să-l vadă?

SORA (ridică din umeri): O femeie tânără.

TATIANA LEONIDOVNA (după ce stă pe gânduri): Bine, las-o. Dar să nu zăbovescă mult. Atrage-i atenția: cincisprezece minute. Și vezi chiar dumneata să nu le depășească. Altcceva?

SORA: Astăzi îi scoatem bolnavului Faizulaev oopcele. Putem s-o facem fără dumneavoastră?

TATIANA LEONIDOVNA: Nu, nu! Am să vin eu. (Se uită la ceas.) Pregătiți-l. Sora pleacă.

TATIANA LEONIDOVNA (după o clipă de tăcere): Îmi închipuim adesea că într-o zi va veni și-mi va spune: «Nu-mi trebuie dragostea ta. Iubesc altă femeie.» Și chibruim cum am să procedez. Eram hotărâtă că dacă se va întimpla așa, am să-mi înăbuș fără înțelziere dragostea și am s-o alung din inimă. Într-o zi a venit și mi-a mărturisit: «Iubesc altă femeie». Nu mi-a spus: «Nu-mi trebuie dragostea ta», ci, privindu-mă cinstit în ochi, mi-a declarat simplu: «Iubesc altă femeie». Ne-am chinat o jumătate de an. Până la urmă ne-am despărțit. N-a fost ușor. Cel mai greu a fost pentru copii, ei îl iubesc.

SOMOV: Dar dumneata?

TATIANA LEONIDOVNA: Nu. Acum nu-l mai iubesc. Și adă, prietene dragă, că nu ai în fața ta o femeie părăsită, ci o femeie plină de viață și de încredere, cu sufletul clecotind de elan, de energie, care dorește cu pasiune să trăiască. Unii îmi spun: «S-a dus tinerețea!» Dar ce importanță are asta. Chiar dacă s-a dus tinerețea, cu nu simt apropierea bătrâneții! Multe dintre prietenele mele au îmbătrânit de la treizeci de ani, eu nu mă dau bătută însă. Nu vreau și nu pot să îmbătrânesc.

Întră îngrijitoarea. Aduco pe tavă un pahar de ceai și un sandviș așezat pe o farfurie. Pune totul pe masă.

ÎNGRIJITOAREA: Poftim, serviți, Tatiana Leonidovna! V-am adus un sandviș cu salam dintr-ăla care vă place. Da' covrigi să știți că n-am găsit. Minceți, o vremea! (Se uită cu atenție la Somov.)

TATIANA LEONIDOVNA: Mulțumesc foarte mult. (Către Somov:) Vrei un pahar de ceai? SOMOV: Mulțumesc, nu vreau. Abia am băut ceaiul. (Îngrijitoarea iese.) Ești de invidiat. Iartă-mă, nu m-am exprimat bine...

TATIANA LEONIDOVNA: Ba nu, te-ai exprimat foarte bine. Și nu ai greșit. Poate că sînt într-adevăr de invidiat. Iubesc viața și am învățat s-o prețuiesc. Poate că și profesiunea mea m-a ajutat în privința asta. De multe ori, după o operație grea, mai ales la inimă, mă gândesc la legile vieții și pareă nu mă mai tem de loe de moarte. Privesc viața printr-o prismă nouă! Și o gust din plin. E o desfătare spirituală și fizică! O desfătare pe care o simt eu întreaga mea ființă! Primăvara aceasta am fost în Caucaz! Acolo am sorbit viața clipă de clipă. Am hoinărit sub razele de miază-zi și mi-era dragă fiecare pietricică. Mă simțeam fericită că există miresma minunată a chiparoșilor și aroma de pline proaspătă, și că noaptea strălucește pe cer Ursă mare, că în zilele de sârbătoare steagul roșu filfio deasupra frizeriei satului, de unde răzbate miros de apă de colonie ieftină. Ce minunată o starea asta! Ai vrea să ți se întipărească totul în minte, să vezi totul, să nu pierzi nimic! Nu aștept pe nimeni și nu duc decît dorul copiilor. Le simt lipsa. Aștept cu nerăbdare clipa cînd am să-i revăd... Și toate astea la un loc se cheamă foarte simpu: viață!

SOMOV: După cele văd, Tatiana Leonidovna, dumneata ești poetă!

TATIANA LEONIDOVNA (cu glas vesel): Versuri nu scriu, dar poezia îmi place.

SOMOV: Dar proza?

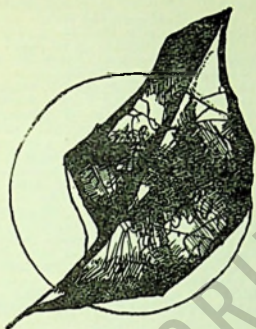
TATIANA LEONIDOVNA: Îmi place și proza, cu condiția, bineînțeles, să fie bună.

Bate cineva la ușă. Apare sora.

SORA: Tatiana Leonidovna, l-am dus pe Faizulaev în sala de pensamente.

TATIANA LEONIDOVNA: Bine, vin numaidecît. SOMOV (se ridică): E vremea să plec și eu, Tatiana Leonidovna. Am treburi.

TATIANA LEONIDOVNA: Nu te rețin, Arsenii Timofeevici. Îți mulțumesc că ai trecut să mă vezi. Dacă mai ai vreme, dă-mi un telefon și vino acasă. Mi-ar părea bine... Uite, asta-i



viața! (Face un gest nedefinit cu mina.) Aici sînt bucuriile vieții mele!
Șubina iese din cabinet, urmată de Somov. Scena rămîne cîteva clipe goală, apoi apare Marina urmată de îngrijitoarea.

ÎNGRIJITOAREA: Luați loc vă rog și așteptați. Doctorița e în sala de pansamente. Cum termină vine aici. Așa că așteptați-o!

MARINA: Mulțumesc. Voiam să mă întreb, dumneata mi-ai telefonat astăzi?

ÎNGRIJITOAREA: Eu, cine alta! Azi-dimineață, cînd am intrat în salon să văd bolnavii, numai ce zăresc lîngă fereastră pe unul nou! Îl întreb ce are, ce boală, ce diagnostic. Iar el îmi răspunde: «Am și fost operat...» Și apoi mă și roagă să-i fac un serviciu. Îmi dă un număr de telefon și-mi spune: «Fii bună și cheamă neapărat numărul ăsta, anunță că sînt la spital și că rog să vină să mă vadă...» Ei și așa v-ați văzut... acum lucrurile or să meargă bine, bolnavul are să se înmănoșească.

MARINA: Îți mulțumesc foarte mult pentru grija arătată.

ÎNGRIJITOAREA: Dar dumneata... cam cine i-ai fi dumnealui?...

MARINA: Așa... o cunoștință...

ÎNGRIJITOAREA (deceșionată): Cunoștință?... Da... Ei, ce să-i faci... Da'se vede că e un om bun... simpatic... omenos.

MARINA: Da, e un om tare bun.

ÎNGRIJITOAREA: E un militar care ție să se poarte... Și atît de simpatic... Să nu-i mai duceți acum grija... Avem doctori buni, au fost pe toate fronturile. Iar doctorița salonului în care a nimerit, e o femeie pînea lui dumnezeu nu altceva! Mare noroc a avut! Se pricepe să-l ia pe fiecare bolnav în felul lui, și e tare blîndă, cu toate că ție să fie și serioasă și severă... Orice s-ar perpelii bolnavul înainte de operație, gîndindu-se la ce-o să se întîmple, cum vine ora fixată se așază încrezător pe masa de operație. Și asta datorită doctoriței! Și ce mină de aur are! Iar cînd e un caz greu rămîne chiar ea toată noaptea la patul bolnavului, fără să închidă ochii și îi face singur tratamentul de care are nevoie. Uneori li mă spunem: «La ce bun sîntem pe aici, noi, surorile și îngrijitoarele?» «Nu pot, ne răspunde ea. Nu pot altfel!» Ei, da ce să mai zici... Și o femeie ca asta, cînd e vorba de treburile ei personale n-are parte de fericire...

TATIANA LEONIDOVNA (din culise): Afanașievei puteți să-i faceți formele de ieșire. (Apoi intră în cabinet urmată de soră, care ține în mîină niște radiografii.)

TATIANA LEONIDOVNA (din mers către soră): Serafima Ivanovna, adu-mi te rog buletinele de analiză ale bolnavului Samoilenko din salonul 3. Și să-l pregătești pe băiețelul acela pentru operație. Îi tăiem mîine.

SORA: Bine. (Pune clișeele pe masă, apoi pleacă).

TATIANA LEONIDOVNA (Către Marina): Bună ziua! Aveți treabă cu mine?

MARINA: Bună ziua. Pe dumneavoastră vă caut. Îmi puteți acorda o clipă?

TATIANA LEONIDOVNA (măsurînd-o cu atenție): Vă ascult.

MARINA: L-am vizitat adineauri pe bolnavul operat de dumneavoastră noaptea trecută... de apendicită.

TATIANA LEONIDOVNA: Da? Și ce doriți să mă întrebati? Spuneți, vă ascult.

MARINA: E vreo primejdie?

TATIANA LEONIDOVNA: În ce sens?

MARINA (cam încercată): Vreau să spun... totul a decurs bine. Are dureri...

TATIANA LEONIDOVNA: Durerile sînt normale. N-au trecut nici douăzeci și patru de ore de la operație. Scuzați-mă că vă întreb, sînteți soția lui?

MARINA: Nu, o cunoștință.

TATIANA LEONIDOVNA: Am înțeles... Așa... Deocamdată nu aveți nici un motiv de îngrijorare. Să știți că, în general, aici la noi nu este îngăduit vizitarea bolnavilor de către rude imediat după operație. Cu atît mai puțin cînd e vorba numai de cunoștințe. Nu știu din ce pricină, dar pentru dumneavoastră m-am abătut de la această regulă. Poate, pentru că mi-am închipuit... Vă socotisem soția lui... Dar, asta n-are, de fapt, nici o importanță.

MARINA: Vă mulțumesc foarte mult!

TATIANA LEONIDOVNA (brusc): Sînteți mîrită?

MARINA (după o scurtă pauză): Da.

TATIANA LEONIDOVNA: Iertați-mă că v-am întrebant asta.

MARINA: Mă rog...

TATIANA LEONIDOVNA: Nu vă supărați, dar cum vă cheamă?

MARINA: Marina Nikolaevna. Dar de ce mă întrebați?

TATIANA LEONIDOVNA (pe gînduri): Nu, nu... Am întrebant așa, într-o doară... Mi s-a părut că v-am văzut undeva...

MARINA: Tot ce se poate.

TATIANA LEONIDOVNA: Îmi păreți cunoscută... Dar mai curînd cred că semănați cu cineva, și mi-amintii de persoana aceea... Se întîmplă și cazuri dintr-astea în viață.

MARINA (zîbind): Se întîmplă...

TATIANA LEONIDOVNA: Da, binecîntăles, se întîmplă. (Ia de pe masă radiografiile și începe să le examineze.)

MARINA: Tovarăș doctor!

TATIANA LEONIDOVNA: Da.

MARINA (se apropie și-i întinde mina): La revedere! Vă mulțumesc foarte mult!

TATIANA LEONIDOVNA: N-aveți pentru ce, Marina Nikolaevna!

Marina iese. Șubina continuă să examineze radiografiile. Apare îngrijitoarea.

ÎNGRIJITOAREA: Tatiana Leonidovna, bolnavul din salonul 3 cere să-i facem iar o injecție. Eu îi spun să mai rabdo, dar el nu, și nu, vrea injecție.

TATIANA LEONIDOVNA (fără să ridice capul): Ce s-a întîmplat?

ÎNGRIJITOAREA: De întîmplat, nu s-a întîmplat nimic. Tatiana Leonidovna! Bolnavul pe care l-ați operat astăzi-noapte, cere iar să-i facem o injecție. Zice că nu mai poate răbda durerea!

TATIANA LEONIDOVNA: Să rabdo! Trebuie să aibă răbdare! Nici un fel de injecții!

ÎNGRIJITOAREA: Asta i-am spus și eu. Da' e militar și-i bătușoi! I-am zis că nu-i bine să

faceă prea des injecțiile astea. Iar el se stropășește la noi!

TATIANA LEONIDOVNA: Se stropășește, zici?

INGRIJITOAREA: Da.

TATIANA LEONIDOVNA: Dumneata n-ai venit însă ca să-mi spui asta. Te vâd, degeaba încerci să te prefaci. Ei, ce voiai să mă întrebi?

INGRIJITOAREA: Ia, colo, voiam să știu și eu cine era bărbatul cu care ați vorbit.

TATIANA LEONIDOVNA: Nu știu la cine te gîndești?

INGRIJITOAREA: Bărbatul ăla...

TATIANA LEONIDOVNA (îmbind): De ce întrebi? Ți-a plăcut?

INGRIJITOAREA: Ei pe naiba... Da', ce vroia? E o cunoștință? Sau a venit să se roage pentru vreun bolnav?

TATIANA LEONIDOVNA: E o veche cunoștință.

INGRIJITOAREA: Ei, nu-e chiar așa de bătrîn ca să fie o «cunoștință veche». E și el doctor?

TATIANA LEONIDOVNA: Inginer, constructor. Dar de ce te interesează atât de mult?

INGRIJITOAREA: Parcă de mine-i vorba? Mie ce-mi pasă? ! La dumneavoastră mă gîndesc ! Da' ce v-a venit să-i povestii toată viața? Vorbești, vorbești într-una... La ce bun? Parcă un bărbat poate pricepe? Parcă înțelege el soarta noastră, a femeilor?

TATIANA LEONIDOVNA: Sintem prieteni de ani de zile și m-a înțeles.

INGRIJITOAREA: E înșurat?

TATIANA LEONIDOVNA: Nu, e burlac.

INGRIJITOAREA: Ei atunci se schimbă socoteala. Și se vede numaidecît că e om serios, că stă pe picioarele lui și pe deasupra e și arătos. Ei da' ne-am luat cu vorba și n-ați băut ceaiul. S-a răcit ! Am să aduc altul cald.

TATIANA LEONIDOVNA (ca pentru sine): Nimeni... N-am nevoie de nimeni.

Întră sora. Aduce un dosar și-l pune pe masă în fața Șubinei. Vine și îngrijitoarea cu ceaiul.

SORA: Căzul Samoilenco. Am adus istoricul bolii. Aveți aici și toate buletinele de analiză.

TATIANA LEONIDOVNA: Cum se mai simte bolnava?

SORA: I s-a urcat puțin tensiunea, e nervoasă.

TATIANA LEONIDOVNA (examinează istoricul bolii): Cînd a fost s-o vadă ultima oară familia?

SORA: Fata ei a fost duminică, dar soțul n-a venit.

TATIANA LEONIDOVNA: Telefonază-i soțului și roagă-l din partea mea să vină s-o vadă. Nu-i speria, spune-i numai că bolnava se teme de operație. O așteaptă o încercare grea și trebuie să fie într-o stare de spirit bună. Roagă-l să ne ajute. În sfîrșit, nu-i nevoie să te învăț eu, știi dumneata mai bine decît mine cum trebuie să vorbești în asemenea împrejurări.

SORA (îmbind): Bine, Tatiana Leonidovna. Voi face întocmai.

TATIANA LEONIDOVNA (se ridică de la masă): Hai să mergem la ea acum, trebuie să-i facem curaj. (Iese urmată de soră.)

Cortina

Scena 4-a

O terasă mare într-o vilă din afara orașului. Peisajul oferă o largă perspectivă asupra împrejurimilor Moscovei. Pe terasă se află o masă rotundă și pe ea un vas cu flori de cîmp, mobilă de grădina din paie, o ușă cu geamuri care duce în casă. Se aud voci vesele, risete. Pe o bancă, în grădina din fața vilei stă Tamara cu o carte în mînă. Cîștește. Apare Marina. Se oprește lîngă balustradă. O urmează gazda, Taisia Pavlovna.

TAISIA PAVLOVNA (îngrijorată): Unde te duci, Marina dragă?

MARINA: Am ieșit cîteva clipe să mai răsuflu, în casă e zăpușcală...

TAISIA PAVLOVNA: Plimbă-te, ia aer... Îmi pare rău de rău că ai venit fără Serghei Evghenievici... Ce păcat că e ocupat... Știi, Arkadii ne-a povestit o anecdotă nouă... Un canibal intră într-un restaurant și ia loc la masă. Ospătărița îi aduce o listă de mincăruri.

MARINA: Cui? Canibalului?

TAISIA PAVLOVNA: Da, bineînțeles ! Dar el îi spune: «Ce-i asta? Mie adu-mi ștatele cu toți salariații și toți colaboratorii ! Doamne ! Ce nostim ! (Placă. Intră în casă.) Din casă se aude o nouă cascadă de risete. Marina coboară în grădina. Se apropie de Tamara.

MARINA: Vă stîngheresc?

TAMARA: Nu, nu... de loc. Ce se întîmplă acolo?

MARINA: Spun anecdote... beau...

TAMARA: Îmi repugă trivialitatea. (Cu un simbol ironic.) Iar astăzi am avut în această privință un noroc neobișnuit. La masă, în dreptea mea ședea un individ... cum a aflat că sînt artistă, după al treilea pahar de vin, și-a și pus mîna pe genunchiul meu.

MARINA: Credeam că vă cunoașteți bine toți cei de aici.

TAMARA: Nu, mă aflu pentru prima oară în casa asta. Am venit cu Arkadii. Gazda e o veche cunoștință de-a lui.

MARINA: Arkadii o și el artist?

TAMARA: Nu, e administratorul teatrului nostru. Un om tare cumsecade !

MARINA: Mi s-a părut un flecor !

MARINA: Pentru că îl cunoașteți prea puțin.

MARINA: Nu-l cunosc de loc.

TAMARA: Veniți des în casa asta ?

MARINA: Nu. Nu prea. Lucrez în aceeași instituție cu Taisia Pavlovna și chiar în același serviciu. Mi-a fost greu să-i refuz invitația. E ziua ei de naștere.

TAMARA: Eu am venit, fiindcă simțeam de mult nevoia să evadesc din oraș. Do aceea mă aflu aici... Furtuna, pare însă că ne ocotește... Păcat... Îmi plac fulgerule și tunetele. Am ieșit în grădină anume ca să admir furtuna...

MARINA: Când eram copil am văzut la țară cum în timpul unei furtuni trăsnetul a lovit într-o casă și casa s-a aprins... acoperișul era de paie, a ars într-o clipă. Și a murit o fetiță. (Zgribulindu-se): Cumplită amintire...

TAMARA: Vă e frică de moarte?

MARINA: De moarte? Nu! Moartea e ca un vis. Omul moare în fiecare zi: adoarme și dispăre în neant... Dacă nu se mai trezește înscornă că a murit...

TAMARA: Mie mi-e teamă de moarte... Mi-e teamă să nu mor în anonimat, înainte de a deveni o actriță cunoscută. Se aude muzică de dans.

MARINA: Dansați?

TAMARA: De obicei, da...

MARINA: Ce câțiți?

TAMARA (întinzându-i cartea): Am cumpărat-o azi în gară. Fericirea altuia. De un oarecare Arsenii Somov.

MARINA: Doamne, cât de repede trece vremea! (Răsfoiește cartea.)

TAMARA (care n-a înțeles): Ce-ai spus?

MARINA: Am spus: «Cât de repede trece vremea!» Acum un an am făcut cunoștință, din întâmplare, cu autorul acestei cărți! Despre ce-i vorba în roman?

TAMARA (existând): Așa... despre viață... Spuneți-mi e interesant ca om acest Somov? Parcă nescăpați că-l cunoașteți?

MARINA: L-am văzut o singură dată și atunci în trecut... Trebuie să-i cîștig și eu romanul. (Îi înapoiază cartea Tamarei.) E bine scris?

TAMARA: Deocamdată încă nu știu. Sunt de-abia la început... Mi s-a dat să interpretez rolul eroinei principale într-o piesă sovietică a cărei acțiune se petrece în zilele noastre... și nu reușesc de loc să intru în rol... scenele de dragoste mai ales nu merg de loc. Adică merg, dar ies cam prea simplist... Am început să citesc cărți, ca să văd cum este descrisă dragostea.

MARINA: Dar dumneavoastră ați iubit vreodată?

TAMARA (după o clipă de tăcere): Cred că nu. Sau încă nu. Și de vină sînt, după cîte îmi dau eu seama, părinții mei. Mi-au stat totdeauna în cale în privința asta: citeau scrisorile pe care le primeam, îmi criticau cunoștințele, căutau să iscodescă, să afle ce fel de relații erau între mine și tînărul care îmi plăcea. Chiar și acum de pildă. După cum vedeți mă distrez aici în chipul cel mai nevinovat, dar ci sînt conștient că îmi fac de cap. N-au vrut în ruptul capului să urmez arta dramatică. Au vrut să mă înscriu la Institutul de Energetică. Am mare bucluc cu ei. Și asta numai din pricina dragostei părințești goașe, prost înțelese. Iertați-mă că vă întreb, dar dumneavoastră ați iubit?

MARINA: Iubesc.

TAMARA: O, atunci am să vă descos, am să vă pun mîi de întrebări. (O privește pe Marina cu interes). Se aude tare de tot muzica de jazz. Pe terasă dă năvală Buba, care se smulge din brațele lui Max.

MAX: Nu pleca, frumoasa mea (O trage de mînd.)

BUBA: Dă-mi drumul! Mă tnăbuș de căldură!...

Nu pricepi că am trei nylonuri pe mine!

Ies pe terasă.

BUBA: Mai bine mi-ai da o țigară!

MAX: Poftim! Una cu filtru. (Îi întinde țigaretule și încearcă iar s-o îmbrățișeze)

BUBA: Bagă de seamă! Te vede nevasta.

MAX: Nu-i geloasă! Ascultă, Buba, între altele,

vreau să-ți spun că-mi plăci.

BUBA: Ei și?

MAX: Ești fină și elegantă.

BUBA: Îmi faci complimente.

MAX: Absolut!

BUBA: Și dacă nu ți-ai găsit omul?

MAX: Pot să-ți telefonez?

BUBA: Pentru ce?

MAX: Am un «Moskviciu». Facem o plimbare.

BUBA: Conduci singur?

MAX: Absolut!

BUBA: Și nu o nîci o primejdie?

MAX: În ce sens?

BUBA: În toate!

MAX: Nici o griji. Ce număr de telefon ai?...

BUBA: Ai să-l uiți.

MAX: Îl notez.

BUBA: V = 2.17.00

MAX (notează pe cutia de chibrituri):... doi de

zero...

BUBA: Nu-mi place ca numărul meu de telefon să fie notat pe o cutie de chibrituri! Îl însemnai, apoi arunci cutia!

MAX: Am să-l copiez! Ți-o jur! Am să-l păstrez lîngă inima mea.

BUBA: Vai de dumneata dacă te prinde nevasta!

MAX: Ți-am mai spus că nu e geloasă. E o femeie care nu-mi face nici un fel de greutăți. Iar dumneata ai un nume frumos. Buba... E ușor de ținut minte.

Pe terasă apar Musafirul cherchelit și Doamna în mov. Buba se trage la o parte.

DOAMNA ÎN MOV (foarte emoționată și nervoasă): Cum așa, din iepurele cel mai comun se poate face o blană de samur autentică?

MUSAFIRUL CHERCHELIT: Nu din iepure, madama, ci din blană de iepure!

DOAMNA ÎN MOV (pierîndu-și glasul): Și voi folosiți sistemul asta?

MUSAFIRUL CHERCHELIT: Și do ce nu l-am folosi? Industrie de lux! Cine e pentru? Cine e contra? Votați!

DOAMNA ÎN MOV (agitată): Dar cum e cu puțință una ca asta? Iepurele e doar iepure, iar samurul samur!

MUSAFIRUL CHERCHELIT: I-mi-ta-ție! S-a votat în unanimitate! (Intră în casă.)

DOAMNA ÎN MOV: Max! Am cumpărat un iepure!

MAX: Ce fel de iepure?

DOAMNA ÎN MOV: Nu știa alb, cenușiu... do fapt n-are nici o importanță. Ne-am lăsat trași pe sfîrșit.

MAX: Nu te înțeleg!

DOAMNA ÎN MOV (pe un ton macabru): Co speculantă, ce speculantă ordinară ești Raisa Saveliiev-

na! Ai uitat? Mi-am cumpărat doar o pelerină de samur! Iar samurul se face acum din iepure! Imitație! Escrocherie!

Apare iar Musafirul Chercelhit cu o sticlă de șampanie în mână. Îl urmează Taisia Pavlovna cu o cupă în mână.

MUSAFIRUL CHERCELIT (ridică sticla): Cine votează pentru? Cine contra? (În ușă apare Arkadii cu ghiara în mână.) Să bem și apoi să murim.

ARKADII: De ce să murim?

MUSAFIRUL CHERCELIT: Așa se cuvine! Dacă bei mori, dacă nu bei tot mori. Așa că e mai bine să bei și să mori! Cine votează pentru? Cine contra?

TAISIA PAVLOVNA: S-a votat în unanimitate! Vrem cu toții șampanie!

MAX (către Buba): Ce șampanie îți place? Soiurile dulci sau cele seci?

BUBA: Îmi place tot ce e dulce.

MAX: Și mie... (Îi strânge brțul pe furie mai sus de cot.)

BUBA (în șoaptă): Ai înnebunit. Te vede soția dumitale.

MAX: Acum nu-i arde ei de mine!

DOAMNA ÎN MOV (pe un ton tragic): Mă înțelegi, din iepure fac samur sau leopard, din oaie, blană de vidră!

ARKADII: Sîntem în secolul progresului, în secolul bombelor atomice și al materialelor sintetice!

MUSAFIRUL CHERCELIT (se amestecă în vorbă): Din tîrîșo se face votcă. Votat în unanimitate!

Se întunecă. În depărtare se aude bubuind tunetul.

TAISIA PAVLOVNA: Nu trece zi fără furtună! Ce vară!... Tovarăși! Marina! Tamara! Undo v-ați ascuns? Nu se poate așa, zău. Veniți aici! Veniți mai repede! Vă așteptăm. Bărbații să se îngrijească de șampanie.

Musafirul chercelhit și Max destupă sticlele.

ARKADII: Taisia Pavlovna, vii la premiera noastră?

TAISIA PAVLOVNA: Dacă nu-i cu împușcături! Mie totdeauna teamă să nu mă nimerească glonte.

ARKADII (către Buba): Dar dumneata ai să vii? Dumneata, desigur, nu te temi cînd se aud împușcături pe scenă.

BUBA (strimbîndu-se): M-am plictisit de războiul civil! Și mi se par neinteresante piesele în care ții de la bun început că Armata Roșie va învinge. În ce mă privește prefer hockey-ul. Cel puțin nu cunoști niciodată dinaintea secolului care se va termina meciul.

ARKADII: Vă compătimesc, vă compătimesco cu toată sinceritatea...

Po terasă apar Tamara și Marina.

TAISIA PAVLOVNA: Tovarăși! Prieteni! Un toast! Cine îl rostește? Și pentru ce?

ARKADII: Pentru sîrbătorită!

MAX (cu o cupă în mână): Începînd de azi sînteți cu un an mai tînră!

TAISIA PAVLOVNA: N-am ajuns încă la vîrsta cînd vrei să te fatineresti. Dar în sănătatea mea s-a bîut! Hai să închinăm pentru ceva mai original!

DOAMNA ÎN MOV: Cer cuvîntul! Am o propunere! (Ridică paharul și rostește patetic): Pentru familia

sovietică așezată pe temelii sănătoase. (Se uită la soțul ei și la Buba.)

TAISIA PAVLOVNA: Ai vorbit minunat!

ARKADII: Eu propun să bem pentru un spectacol bun!

TAMARA: Arkadii, de ce pentru un spectacol?

TAISIA PAVLOVNA: Nu înțeleg, cum adică pentru un spectacol?

ARKADII: Da! Pentru un spectacol bun din punctul de vedere al administratorului! Un spectacol bun rămîne ani de zile pe așii! Iar dacă rolurile sînt greșit distribuite spectacolul se duce dracului cit ai zice pește. Așa se întîmplă și într-o cîșnicie! Da, da, îmi suspin punctul de vedere.

TAISIA PAVLOVNA: Arkadii, ai făcut totdeauna pe interesantul.

ARKADII: Vreți să-mi dezvolt pîrerca? O fac cu plăcere!

DOAMNA ÎN MOV: M-ați întrerupt! Pare-mi-se am propus să închinăm pentru familia sovietică așezată pe temelii sănătoase!

MUSAFIRUL CHERCELIT: Să bem și apoi să murim! (Ciocnește cu toți.)

MAX (către soția sa): Pentru familia noastră. (Ciocnesc.)

Buba ciocnește și ea.

DOAMNA ÎN MOV (către Marina): În sănătatea dumitale!

MARINA (simbind): De ce în sănătatea mea? Ați închinat doar pentru familie?

DOAMNA ÎN MOV: Vă asociați acestui toast?

MARINA: De ce nu?

DOAMNA ÎN MOV: Am avut în vedere... Într-un cuvînt... Dumneata...

MARINA (liniștită): Nu înțeleg...

DOAMNA ÎN MOV (simbind fals): Între altele fie spus... sînteți... o femeie primejdioasă...

TAISIA PAVLOVNA (agitată): Toate sîntem femei primejdioase! Și de altfel tot una-i pentru ce toastăm! (O trage la o parte pe Doamna în mov.) Pentru dumneata și pentru soțul dumitale!

Max, vino și dumneata! (Către Marina!) N-o lua în seamă! A întrecut măsura la băutură.

MARINA (către Doamna în mov): Vreți să spuneți că n-am dreptul să închin pentru familia sovietică sîndcă am stricat o cîșnicie? La asta v-ați referit? Ați vrut să spuneți că am întunecat fericirea altei femei și de aceea nu am dreptul să beau pentru o familie așezată pe temelii sănătoase?

Buba o urmărește cu mult interes pe Marina.

TAISIA PAVLOVNA: Lasă, Marina dragă!

MAX (în șoaptă către nevastă-sa): Ai înnebunit, pe cineasta mea!

DOAMNA ÎN MOV (cam descumpănită): Am glumit... Ce găsiți extraordinar în asta? Văd că în societatea noastră nu ție lumea de glumă. (Caută spijin la bărbatul ei.) A pierit simțul umorului.

MARINA: Nu, n-ați glumit! Ați spus exact ceea ce gîndeai! Dar oricît ați urmărit să mă umiliți și să mă jigniți, nu sînteți în stare s-o faceți. Conștiința mea e curată!

BUBA (pe neașteptate): Și de ce te dezvinovățești? Ai stricat o casă? Ei, și ce-i cu asta! Ce importanță are? Azi ești tu, mîine sînt eu! La Nu-i așa?

La ce bun să te dezvinovățești? E o prostie! Așa-i viața. C'est la vie.



MARINA (*fără s-o ia în seamă pe Buba*): Știu că mă condamnați.

ARKADII: Nu, nu trebuie să faci generalizări. MARINA (*cu înflăcărare*): Și de ce mă condamnați?

Pentru că într-o căsnicie, de care de fapt puțină vă pasă, s-au despărțit doi oameni care nu se iubeau? Pentru că într-o altă casă, între două ființe pe care abia le cunoașteți, s-a născut un sentiment care-l face pe om să devină cu adevărat om? Dar întrucât stăteți îndrăgostiți să judecați ce o morală și ce o imorală? E de ajuns să vedeți pe stradă o pereche care se sărută, ca să începeți a striga: «Imoralitate! Decăderea moravurilor! Dacă vor să se sărute să intre într-un gang!» Dacă un elev o prietenă sau colega lui de clasă începeți să trănăciți vrute și nevrute: Că n-o să iasă nimic bun din prietenia asta! Că mai știu ce o să se întâmple! Imoralitatea nu vă supără năstă vreme cît se ascunde sub o aparentă virtute. Vă este mai scumpă indiferența decît o iubire plină de frământări și de probleme. Caura cheii vi se pare o fereastră deschisă spre lume! Dar, la ce bun spun toate stea. Aici s-a propus să închinăm pentru o familie așezată pe temelii sănătoase. Pentru asta beau! Da! Beau pentru familia sovietică așezată pe temelii sănătoase! Pentru fericirea în căsnicie! Pentru căsniciile întemeiate pe adevăr și sinceritate, nu pe minciună și înșelăciune! Beau pentru relații cinste, curate între oameni! Pentru iubirea fără de care nu există și nu pot exista familii fericite!...

Marina pune cupa pe masă. Coboară treptele spre grădina. Tamara o urmează. Amîndouă dispar după colțul vilei. Se așterne o tăcere apăsătoare.

ARKADII (*ia chitara și începe să cînte*): «În întuneric străluce un fulger...»

TAISIA PAVLOVNA (*către Doamna în mov*): Ce ți-a venit, zău așa! Nu trebuia să vorbești în felul ăsta!

DOAMNA ÎN MOV (*justificîndu-se*): Dar ce am spus? La urma urmei ăsta e adevărul adevărat: a distrus căsnicia Șubinilor.

MAX: ăsta monolog! Așa mai zice și eu. Grozav! Minunat!

DOAMNA ÎN MOV: Adevărul supără! Și, la drept vorbind, cine-i această femeie? Dar, de fapt, nici el nu-l mai brează!

TAISIA PAVLOVNA: La cine te referi?

DOAMNA ÎN MOV: ăsta, cum ti spune, Serghei Șubin. Să-și lase nevasta și doi copii pentru ea! Nu cred că poate fi vorba de dragoste între ei. E pur și simplu o femeiească picanță! Și asta-i tot! Nu trebuia să-și lase familia de dragul ei. Mie una, de pildă, puțin îmi pasă de aventurile bărbatului meu. Numai să nu aflu nimic.

MAX (*ii sărută mîna*): Adorata mea! Știi doar că deviza vieții mele e: «Dragoste și credință».

DOAMNA ÎN MOV: Cu atît mai bine!

TAISIA PAVLOVNA: Și totuși a fost neplăcut. BUBA (*lui Arkadii*): Eu n-am încredere în nimeni...

De altfel toți bărbaiții sînt niște ticăloși... ARKADII: Nu, nu trebuie să generalizezi!

În depă. are se aude tînd. Toți intră pe rînd în casă. Se lasă seara. Începe să picure. În vilă se aprinde lumina. Cîntecul urme scene rămîne goală. Apoi pe terasă apar Max, Doamna în mov, Arkadii, Buba și Taisia Pavlova.

TAISIA PAVLOVNA: De ce vă grăbiți? Așteptați să treacă ploaia! Arkadii, măcar dumeata nu mă părăsi!

ARKADII: Trebuie să ajung la teatru înainte de terminarea spectacolului!

TAISIA PAVLOVNA: Max! Nu mă lăsa singură cu prietenul ăsta al dumitale care s-a îmbătat. Ia-l ou dumeata.

MAX: E netransportabil! Culcă-l pe divan! Pun mîna-n foc pentru el, e o ființă cu totul inofensivă! Are să se trezească și are să plece singur. Și apoi nu încap cinci persoane în «Moskvici».

DOAMNA ÎN MOV: Max, cum ai să conduci mașina? MAX: Te implor, nu mă scoate din sărite! Și așa sînt sub impresia... Hai copii, să plecăm!

TAISIA PAVLOVNA: Să vă conduc...

BUBA: C'est la vie!

Dispar toți după colțul vilei. Paură. Se aude elocinind automobilul. Pe terasă apare, clătîindu-se Musafirlul cherechelit.

MUSAFIRUL CHERCHELIT: Mi se pare că... am cam întrecut... măsura... uite așa pățese totdeauna spre seară... oricît mă păzesc... mă cherechlesc... Iar ei procedează totdeauna la fel... Mă aduc, mă îmbată și apoi mă lasă singur... Ce oameni! Îmi — ta — ție! Și-au bătut joc de un ins eumsecade... Oameni sînt ăștia?

Se aude un bubui de tunet.

Scena 5-a

Decorul și locul acțiunii e același ca în scena a 2-a. Acțiunea se petrece în aceeași zi cu cea din scena precedentă. La ridicarea cortinei în încăperea se află Șubin și fata lui, Sveta care stă în dreptul ferestrei și-l ascultă pe tatăl ei cu un aer absent. Acesta se plimbă agitat prin cameră. Din cînd în cînd se oprește în dreptul ferestrei. Îi face tot timpul morală.

Cortina

ȘUBIN (*aprins, cu convingere*): Ești mare acum, Sveta. Și ar fi timpul să te apuci serios de treabă... Ce-ți lipsește! Ai tot ce-ți trebuie! N-ai însă pic de răspundere față de îndatoririle ce-ți

revin ție personal. Și îndatoririle astea constau, de fapt, dintr-una singură: să înveți bine și să fii euminte. Mă auzi?

SVETA (*cu o voce surdă*): Aud.

ȘUBIN: Bine... E oare atât de greu să faci ceea ce ți se cere? Nu vezi, nu înțelegi? La urma urmei am toate temerile să fiu nemulțumit de tine! Ce vrei, în viața noastră de familie au intervenit unele schimbări, dar, îți repet, tu nu mai ești un copil! Ce se petrece în capul tău? Toată lumea se plinge de tine: mama, cei de la școală. Care-i explicația? Ce-i cu tine? Taci? Taci? Însămnă că te socotești vinovată... Iar mie mi-e rușine pentru tine! Da, mi-e rușine! Ce ai să faci mai departe? Și știi că nu e prima oară că vorbesc în felul acesta cu tine. Aș dori, să fie ultima noastră discuție pe această temă. M-ai înțeles? Răspunde! Îți vorbește tatăl tău, răspunde! Te întreb încă o dată m-ai înțeles? Răspunde!

Svetlana tace posomorită.

SVETA (cu voce surdă): Am înțeles.

ȘUBIN (stăruind): Ce ai înțeles?

SVETA (pe neașteptate, brusc): Te urăsc! (Iese în goană din cameră.)

Șubin rămâne înmărmurit. Își pierde cumpătul. Nu știe cum să reacționeze. Se aude o bătaie în ușă.

ȘUBIN: Cine-i? Intră!

Intră vecinul.

VECINUL: Serghei Evghenievici! Aș vrea să dau un telefon... Vă stingeresc... Îmi dați voie?

ȘUBIN: Da, da, telefonați...

VECINUL: Vă mulțumesc. (Se așază tocticos, își pune ochelarii și caută în agendă un număr. În timpul acesta Șubin aranjează niște hirtii pe masă.)

VECINUL (cu regret): E veșnic ocupat! (Face iar numărul.) Nici o speranță... Vorbesc într-una... (După o scurtă pauză:) Văd că iar am picat cam prost, Serghei Evghenievici! Vă stingeresc, nu?

ȘUBIN: Nu, nu. Vă rog, telefonați.

VECINUL: Azi a fost duminică, și ce vreme minunată! Iar dumneavoastră ați stat acasă!

ȘUBIN: Am avut treburi. (Aprinde nervos țigara.)

VECINUL: Vă sfătuiesc să fumați mai puțin!

ȘUBIN: Nu reușesc!

VECINUL: Nici cu n-am putut. Dar a trebuit să mă las fără să crîcnesc! Am trăit liniștit, senin. Și când colo, într-o bună zi, ce să vezi: boală de inimă! Într-o singură clipă mi s-a răsturnat ca și desăvîrșit felul de trai... Am stat patru zeci și cinci de zile întins pe spate. Acum trăiesc cu compasul, după prescripții, cutare n-am voie, cutare nu se poate.

ȘUBIN: Și ce aveți voie?

VECINUL: Asta încă n-am reușit să aflu. Se pare totuși că unele lucruri mai sînt încă permise. (Face iar numărul.)

ȘUBIN: Ei, tot e bine!

VECINUL: Lucrul principal e să nu te enervezi, să nu te superi. Să nu-ți pui la inimă oico fleac. În treburile astea sînt acum doctori! Dacă te frîmîți, te îriti o zi-două, dacă nu dormi o noapte-două, te așteaptă «zero treia».

ȘUBIN (caro n-a înțeles): Cine te așteaptă?

VECINUL: «Zero treia»... Salvarea. (După o clipă de tăcere): Titluri, funcții, carieră, sentimente adînci... Toate sînt bune, toate sînt minunate... dar când te strînge gheara aici... (Atrădî înîmă.) Am văzut într-un magazin un anunț: «Nu avem piese de rezervă și nu se știe cînd vor sosi». (După o pauză:) Și la crematoriu mi-a atras atenția un anunț... (Clatină din cap.)

ȘUBIN: Ce anunț?

VECINUL (cu sarcasm): «Cenușa se eliberează zilnic, de la nouă dimineața pînă la cinci după-amiază, afară de luni. Între două și trei repaus de prînz». (După o clipă de tăcere): E împede? Cenușa? Se eliberează în fiecare zi! Afară de luni... Cum vă place? Dragul meu Serghei Evghenievici mai puține frîmîtări, mai puțini nervi... mai puține supărări! Cit mai puține! Totul să se scurgă ca apa... Totul să treacă pe lângă dumneavoastră! Și să nu pătrundă nimio în inimă! Pe lângă dumneavoastră!

ȘUBIN (posomorît): În cazul acesta la ce bun să mai trăiești?

VECINUL (după ce a mai încercat o dată să vorbească la telefon, se ridică anevoie de pe divan.): Dacă îmi tăgăduiți, am să vin mai tirziu... tot timpul ocupat... (Se îndreaptă spre ușă. Se oprește). Mi-am uitat ochelarii. Își ia ochelarii și pleacă. Șubin ridică receptorul, dar în clipa aceea intră în cameră Marina și Tamara. Șubin lasă receptorul în furcă și vino în întîmpinarea lor.

MARINA: Serioza, ți-o prezint pe Tamara Usolskaia, artistă la «Teatrul de dramă și comedie». Ne-am împrietenit astăzi. Faceți, vă rog, cunoștință!

ȘUBIN (distrat)... și comedie?... Îmi pare bine! Bună seara.

Își string reciproc mîna.

TAMARA: Marina, unde aveți o oglindă? Aș vrea să mă pieptăn. Se poate?

MARINA: Desigur. Vîno te rog aici. Uite! (O conduce pe Tamara în încăperea alăturată și se întoarce.)

Sună telefonul.

ȘUBIN (ridică receptorul): Da... Cum? (Se schimbă la față, îi întinde receptorul Marinei, bolborosește cuvinte fără legătură. Apoi sare și iese în goană din cameră.)

MARINA (îi repede receptorul, alarmată): Allo... da... E soția lui la aparat... Vă ascult... Cum?... Da... Înțeleg!

TAMARA (de alături, cu glas vesel): Tovarăși! Ce plăcut e la voi! (Intră în cameră. E uluită de expresia Marinei.) S-a întîmplat ceva?..

MARINA: Svetla... fetița lui Serghei Evghenievici.

TAMARA (speriată): Ce! Ce s-a întîmplat?

MARINA (încet): A fost lovită de un camion.

TAMARA: Cum așa?

MARINA: Nu știu... Au dus-o cu Salvarea.

Cortina

Scena 6-a

Același decor ca în scena 3, un cabinet medical într-o clinică. În momentul ridicării cortinei pe scenă se află Sora și Îngrijitoarea. Sora stă la birou și scrie. Îngrijitoarea se află în dreptul ferestrei deschise ce dă în grădina și spală geamurile.

SORA: Vezi, te rog, nu cumva e în grădina bolnava Samoilenko?

ÎNGRIJITOAREA: Cea din salonul 7?

SORA: Știi bine despre cine-i vorba. Astăzi a ieșit pentru prima oară să se plimbo singură. O vezi? ÎNGRIJITOAREA (*întinzându-se pe fereastră*): O văd. Șade pe bancă și citește o carte.

SORA: Mult ne-a mai dat de furcă femeia asta. Cînd te gîndești că era la un pas de moarte. De n-ar fi fost Tatiana Leonidovna...

În cabinet intră Șubina, urmată de Șubin, înbrăcați cu un halat alb. Sora se ridică de pe scaun și dă să plece.

TATIANA LEONIDOVNA: Rămii, rămii, vezi-ți de treabă!

SORA: Am terminat, Tatiana Leonidovna!

Șubina se apropie de fereastră și privește în grădină.

TATIANA LEONIDOVNA: Ați văzut-o pe Samoilenko? Bravo ci!

SORA: Cred că peste o săptămînă are să poată pleca din spital.

TATIANA LEONIDOVNA: Poate chiar mai devreme. Sînt foarte mulțumită de ea. Eh, am smuls-o...

ȘUBIN: De unde?

TATIANA LEONIDOVNA: De acolo... de unde nu-i întorcere. (*Către soră*): Antonina Matveevna! Fă-mi te rog un serviciu. Am uitat să-l dau fetiței mele niște reviste. (*Ia de pe masă un pachet și îl întinde*): Du-le dumneata, fii bună! Spune că i le-au lăsat colegii de clasă. Sora pleacă.

ȘUBIN: Ce fel de reviste sînt?

TATIANA LEONIDOVNA: Ultimele trei numere din *Iunost*. Publică un nou roman...

ȘUBIN (*îmbînd*): N-o fi cumva al lui Somov?

TATIANA LEONIDOVNA (*serios*): Nu. Nu-i al lui Somov. Și cred că-l iei degeaba peste picior. I-am citit cartea. E originală și-i scrisă cu talent.

Se vede că a trăit din plin viața pe care o descrie.

ȘUBIN: Ți-a dat manuscrisul să-l citești?

TATIANA LEONIDOVNA: Da, mi l-a dat. (*Către îngrijitoare*): Lasă, te rog, spălatul geamurilor și fă-ne rost, dacă se poate, de două pahare cu ceai.

ÎNGRIJITOAREA (*cam în silă*): Apă se găsește berechet. (*Iese*.)

ȘUBIN: Nu pare prea servabilă.

TATIANA LEONIDOVNA: E o femeie minunată.

ȘUBIN (*ridicînd din umeri*): Tot ce se poate.

TATIANA LEONIDOVNA: Astea-s nimicuri fără nici o importanță... Fără nici o importanță... (*Cade pe gânduri. După o pauză*): Serghei!

Fetița tot nu vrea să te vadă.

ȘUBIN (*cu glas îndușgălit*): Ai vorbit cu ea?

TATIANA LEONIDOVNA: Da.

ȘUBIN: Ce ți-a spus?

TATIANA LEONIDOVNA: Zice că-i e rușine.

ȘUBIN: Prostii! Doar ești că o iubesc.

TATIANA LEONIDOVNA: Trebuie să lășăm ea

vremea să vindece totul. Trebuie să mai treacă timp.

ȘUBIN: Ai dreptate. Am procedat greșit atunci... Am vorbit mai mult pentru mine decît pentru ea.

TATIANA LEONIDOVNA: În ziua aceea nu te-ai comportat ca un părinte, ci ca un procuror.

ȘUBIN: Procuror?

TATIANA LEONIDOVNA: Crezi că nu văd cît ți-e de greu să auzi toate astea? Dar, crede-mă, nici mie nu-mi-e mai ușor.

ȘUBIN (*cu un glas întrediat de emoție*): Tania... toate astea... sînt atît de complicate... Cît de mult mă doare... nici nu mai știu...

TATIANA LEONIDOVNA (*stăpînindu-și emoția*): Linștește-te, Serghei! Îți făgăduiesc că toate vor reîntra în făgașul lor. Timpul va rezolva totul. Ce să faci, dacă lucrurile s-au petrecut așa! N-are rost să discutăm cine-i vinovatul.

ȘUBIN: Nici nu ești cît ești sînt de recunoscător! (*Îi sărută mîna*.)

TATIANA LEONIDOVNA: Pentru ce?

ȘUBIN: Pentru că ești așa cum ești...

TATIANA LEONIDOVNA: Unul dintre noi trebuie să fie mai tare.

ȘUBIN: Îți rămîn profund îndatorat.

TATIANA LEONIDOVNA (*încercînd să simbească*): Toți sîntem îndatorați unu! celuilalt... Dar cu treburile tale ce se mai aude? Merg bino?

ȘUBIN: Da, în general merge bine, dacă n-ar fi să socotim ceea ce s-a petrecut...

TATIANA LEONIDOVNA: Vorbesc de ocupațiile profesionale...

ȘUBIN: Muncesc mult. După cum ești proiectul meu pentru construirea unei stațiuni solare a fost aprobat. Și lucrările progresează.

TATIANA LEONIDOVNA: Mă bucur pentru tine. Lucrul cel mai important în viață e să ne iubim meseria. Eu personal îmi petrec trei sferturi din timp în această clădire.

ȘUBIN: Ai mai slăbit.

TATIANA LEONIDOVNA: Nici nu vreau să mă îngraș.

ȘUBIN: Ești foarte obosită? Faci multe operații?

TATIANA LEONIDOVNA: Sînt obosită, fiindcă fac multe operații; dar în asta constă fericirea mea.

Intră Îngrijitoarea, cu o tavă în mînd pe care sînt pahare de ceai. Pusne paharele pe masă.

TATIANA LEONIDOVNA: Îți mulțumesc.

ÎNGRIJITOAREA: N-aveți pentru ce... (*Zăbovind*): Tatiana Leonidovna, fetița vă roagă să veniți la ea.

Șubina se ridică.

ÎNGRIJITOAREA: A spus să vină și tătica. Și a mai zis: «Știu eu că vrea să ne împăcăm».

Șubin și Șubina schimbă o privire, apoi ies în idere. În cabinet intră Sora.

SORA: Spune-mi, te rog, despre ce ai vorbit cu fetița Tatiane Leonidovna.

INGRIJITOAREA: Ei, așa, despre viață...
Sună telefonul.

SORA (ridică receptorul): Soția a II-a chirurgicală... Sora șefă... (O clipă de tăcere.) Vă ascult?... Po cine? Pe Serghei Evghenievici Șabin?... (O clipă de tăcere.) Cine îl caută?

Soția? Da... e aici... Nu, acum e ocupat. Bine, am să-i transmit. (Pune receptorul în furcă. O privește pe Ingrijitoare.).

INGRIJITOAREA (ca pentru sine): Eh, copii, copii... cum poate uita cineva de voi?... (Începe să spele geamul.)

Cortina

Scena 7-a

O cameră într-o vilă. În mijlocul încăperii o masă, câteva scaune simple și taburete. Lângă perete un divan, pe perete un covor simplu. În colț o sobă rotundă, pictată. Se vede că vila nu e locuită iarna. Prin geamul ușii de la intrare se zărește un peisaj însorit de iarnă. În momentul ridicării cortinei, Arkadii șade chircit în fața sobei și aprinde focul. Apoi ia de pe divan chitara și, privind focul care începe să ardă zdravăn, prinde a cînta. Încet, acompaniindu-se cu chitara.

ARKADII (cîntă):

Au ucis rășușca-n ceasul dinspre seară,
A găsit-o glonțul chiar din prima oară,
Doar un singur glonte-n inimă-i pătrunse:
De sub nori, în baltă pasărea ajunse.

Și căzu cu capul cufundat în valuri
Îi desprinsu vîntul corpul de la maluri,
Și-o purtă prin tufe, și-o purtă departe.
Aripile-n ceruri n-au cum s-o mai poarte...

Nu găsi țîntagul pasărea ucisă
Răcele de sălcii o țîneau închisă...
Nu găsi vîntatul, căută zadarnic,
Un rățoi pe baltă se jecă amarnic...

Pe terasă ureă doi schiori. Se uită prin geam în cameră. Bat. Arkadii cu chitara în mînă se apropie de ușă.

ARKADII (strigă): Ce? Po cine? (Ascultă). Nu știu! Asta-i vila tovarășei Nefedova! Nu știu! Nu știu! Nu sînt de aici!

Ce doi pleacă. Arkadii mai pune în sobă sursele și hirtii. Flacăra se învioroază. În culise se aude trîntindu-se o ușă. Intră Șubin, îmbrăcat cu un pulover gros, pufos, cu pantaloni și bocanci de sechi.

ȘUBIN (întîrînd): Uf!...

ARKADII: Atît de repede? De ce te-ai întors atît de repede?

ȘUBIN (luîndu-și de pe cap o căciulă tricotată): Am zis: uf!... adică îmi ajunge.

ARKADII: Dar ceilalți unde sînt?

ȘUBIN: Vin și ei. (Își desbracă puloverul și se culcă pe divan.) Dar dumneata oum ți-ai petrecut timpul?

ARKADII (privind pe fereastră): M-am plimbat puțin pe șosea. Apoi am făcut foc în sobă. Acum stau aici, mă uit la foc și mă distrez de unul singur. (Începe să fredoneze.)

Au ucis rășușca-n ceasul dinspre seară
A găsit-o glonțul chiar din prima oară
Doar un singur glonte-n inimă-i pătrunse:
De sub nori, în baltă pasărea ajunse.

ȘUBIN: Toată viața mi-am dorit să învăț a cînta la chitară. Arată-mi cum faci.

ARKADII: Uito așa. (Cîntă la chitară.)

ȘUBIN: Te invidiez. Și nu înțeleg cum de reușești. Pază, Șubin își aprinde o țigară.

ȘUBIN: Dumneata, Arkadii, pari să fii un celibatar convins.

ARKADII (după o pauză): Cum să-ți spun... Mai curând vădov. (Lasă chitara pe genunchi.)

ȘUBIN: Iartă-mă.

ARKADII: Nevasta mi-a fost împușcată la Minsk... de fasciști... în timpul războiului. Toată familia laolaltă... tata... mama... Pe toți o dată... eu sînt evreu.

ȘUBIN: Zău?! Nu s-ar zice.

ARKADII: Poate să ai dreptate. Nevasta mea însă era ucraineană. Artistă la teatrul de păpuși. Au luat-o și pe ea drept evreică... Și au ucis-o. (După o scurtă pauză): Azi o ziua ei de naștere... (După o altă pauză): Cu asemenea prilejuri mi-e groază de singurătate mai mult ca oricînd... Și asta-i una din pricinile pentru care mă aflu astăzi aici...

O pauză îndelungată.

ȘUBIN (înterupînd tăcerea): Iartă-mă că ți pun o întrebare indiscretă: ți-ai înșelat vreo dată nevasta?

ARKADII (mirat): Ce vrei să spui?

ȘUBIN: Mă rog... ai avut aventuri?

ARKADII: Cînd?

ȘUBIN: După ce te-ai însurat?

ARKADII: Aventuri?

ȘUBIN: Da. Nu ți-au plăcut alte femei în afară de soția dumitale?

ARKADII: De plăcut, mi-au plăcut... Dar îmi iubeam nevasta și i-am rămas credincios.

ȘUBIN: Credincios?

ARKADII: Da. Închipuie-ți.

ȘUBIN (ridicîndu-se într-o rină și privindu-și interlocutorul): Dar dacă ai fi întâlnit o femeie care...

ARKADII (înterupîndu-l): Am întâlnit o femeie ca aceasta...

ȘUBIN: Și...?

ARKADII: Am luat-o de nevastă.

ȘUBIN: N-ai avut copii?

ARKADII (*aproape în șoaptă*): Tocmai așteptam un copil...

Pauză.

ȘUBIN: Bine de dumneata că ești un om altfel de integru, și că n-ai iubit decît o singură dată în viață... Dar există și altfel de firi, la fel de cinstite, tot dintr-o bucată, cum obișnuiește lumea să spună la noi... Acepția sînt însă condamnați pentru că...

ARKADII: Pentru ce sînt condamnați?

ȘUBIN: Pentru comportare imorală. Imoralitatea acestui om constă însă doar în faptul că a încetat s-o mai iubească pe mama copiilor săi și s-a îndrăgostit de o altă femeie.

ARKADII: Spui «a încetat s-o mai iubească»... Poate că n-a iubit-o niciodată?

ȘUBIN (*cade pe gînduri*): Poate! Dar a înțîlnit o altă femeie, pe care o iubesc, fără de care nu poate să trăiască și să muncească, care îi e necesară ca aerul. Se desparte de cealaltă — mama copiilor săi — pentru a trăi alături de cea pe care o iubesc. Oamenii însă facer să-l judece și să spună că dacă s-a despărțit de una, poate să se despartă și de a doua, și de a treia, și așa mai departe! E cu putință asta? Să nu aibă omul dreptul a iubi?

ARKADII: Omul are dreptul să facă orice, cu condiția să nu săvîrșesc o ticăloșie.

ȘUBIN: Dar ce ticăloșie vezi în asta, fir-ar să fie!

ARKADII: Nu mă refer la cazul dumitale.

ȘUBIN: Nu mai poți scăpa de fățarnicii și moralistiști ăștia...

ARKADII: Sînt destui într-adevăr...

ȘUBIN: Vezi pe cite unii care nu-și părăsesc familia, doamne ferește, dar, în schimb, își fac de cap în dreptă și în stînga. În cazul lor însă opinia publică nu se scandalizează... Și cînd altul vrea să-și refacă cîinsti viața, din temelii, după îndemnul inimii, după cum i-o cere sufletul, de îndată toată lumea începe să-l arate cu degetul: «Vai, ce urît! Vai ce imoral!»

Șubina tace. În odaie intră Marina și Tamara, cu obrajiți îmbujorați de ger.

TAMARA (*își frecă urechile*): Elce, ger, al naibii, nu glumii! Haideți să venim și dumeinea vîtoaro tot aici!

MARINA: Asta doar dacă Taisia Pavlovna ne mai dă și a doua oară cheile vilei!

TAMARA: S-o luăm și pe en, tot are nevoie să slăbească. Nu știu ce naiba nu curelele de la bocancul drept. Se vede că de aceea am căzut meru... Arkasa! Ei, ce ai făcut fîră noi pe aici? Și dumneata, Serghei Evghenievici, de ce ne-ai părăsit?

ARKADII: De-ar fi observat măcar cineva!

MARINA: Ce să observe?

ARKADII: Că în odaie o cald datorită strădanilor mele. (*Arată spre sobă*). Măcar de s-ar fi găsit unul singur să spună: «Îți mulțumim Arkasa! Pe cînd noi ne plîmbam, tu n-ai stat cu minile în sîni, ci ai trudit pentru binele colectivității!» Ei, da! nu mi-a spus nimeni nimic, ați intrat, v-ați dezbrăcat, v-ați încălzit și n-ați soos un cuvînt despro asta. Căci lipsă de recunoștință! Îngrozitor!

TAMARA: Într-adevăr! Cum de am putut face una ca asta?! Zău, așa! (*Pe un ton glumeț*): «Îți mulțumesc, Arkasa! Îți mulțumesc, dragul meu! Pe cînd noi ne plîmbam, tu n-ai stat cu minile în sîni, ci ai trudit pentru binele colectivității!»

ARKADII: Ce memorie profesională! Dar n-ar fi timpul să ne așezăm la masă?

MARINA: Vai cită mincare! Cum o să-i venim de hac! Prieteni, haideți la masă. (*Aducîndu-și aminte*): Dar unde sînt a tovarășii noștri de drum?

TAMARA: S-au rupt de colectivul nostru și au pornit pe un drum propriu. Îi așteptăm?

MARINA: Nu cred că sîntem obligați s-o facem. De altfel nici nu prea știu de ce s-au agățat de noi. Ce ghinion să-i înțîlnim! Uf!

ARKADII: Provițiile lor nici nu le-am despachetat.

MARINA: Cu atît mai bine! Arkadî, dă-mi, te rog, termosul. Ce ai în el: Cacao? Cafea? Sau ceva care începe cu litera «s». «Spirt»?

ARKADII: Un bun administrator are de toate. Se așază cu toții la masă, după ce, mai înții au împins-o spre divanul pe care continuă să zădă Șubin.

MARINA: Ce zi minunată! Și pădurea ca-n basmele... Arkadî, dacă ai fi venit cu noi, zău că ți-ar fi făcut multă plăcere.

Pauză. Toți mîنینcă și beau.

TAMARA (*risînd*): Copiii ăștia din colhoz sînt tare draguți! Și ce de năzbîtii fac acolo, pe deal! Serghei Evghenievici! L-ai văzut pe băiatul acela cu pulover-roșu? Numai cit te ugi la el și te apucă și pe tine veselia...

În cameră dă buzna Max.

MAX: Tovarăși! Ajutați-mă! Mi se pare că Buba și-a rupt un picior!

ARKADII (*calm*): «Mi se pare» sau și l-a rupt cu adevărat?

MAX: Nu știu. Am vrut să coborîm consta dealului. Ea a pornit prima, eu eram încă sus. Am văzut-o cum a căzut, s-a dat peste cap, o dată și încă o dată, apoi a rămas întinsă! Am alergat la ea și am găsit-o ținîndu-se de picior. Și nu se poate mișca!

MARINA (*se ridică*): Unde e acum?

MAX (*îndică direcția cu un gest vag*): Acolo în pădure! Plînge și geme într-una.

ARKADII (*ridicîndu-se*): De ce n-ai adus-o în brațe din pădure?

MAX (*destîmîndu-se*): E grea. Și apoi e zăpadă multă...

MARINA (*cu un aer hotărît*): Să mergem! Să-i dăm o mînă de ajutor...

ARKADII: Rămii aci! Nu e nevoie să mergem cu toții!

MAX: Sînt sfîmînd ca un lup. (*Viră un sandoiș în gură*). Tovarăși, să mergem mai repede. (*Mesteacă*.)

Arkadii și Tamara ies în grabă.

MARINA (*către Max*): Stergeți rujul de pe obraz.

MAX: În ce parte?

MARINA: În partea dreaptă.

Max își frecă obrazul și iese din odaie mestecînd.

Marina și Șubin rămîn singuri.

MARINA (*încet*): Serioja! Cum te simți?

ȘUBIN: Mulțumesc, bine.

MARINA: Cînd ai cotit-o po cărarea cealaltă am înțeles că vrei să rămiți singur. E adevărat?

ȘUBIN (cu o umbră de îngrijorare): Te-ai supărat?

MARINA (cu gingășie): De ce să mă supăr...

Înțeleg totul ești so poate de bine... Și îți sînt

atît de recunoscătoare că ai venit cu noi...

Era foarte important pentru mine. Îți dai seama,

nu?

ȘUBIN: Desigur.

MARINA: Te iubesc foarte mult Serojoja. (Se

lipește de soful ei.)

ȘUBIN (cuprînd-o cu un braț): Și cu...

MARINA: Cum aș putea să te ajut? Cum? Cu ce?

Aș vrea atît de mult să te ajut!

ȘUBIN: Scumpa mea... Știu asta, știu bine.

MARINA: Caută, încearcă să vezi totul într-o

altă lumină! Zău, așa! Tot ce a fost rău a trecut.

Grija învață bine. Sveta s-a înăsătoșit. Te-ai

împăcat cu ei. Noi ne iubim. Și totul e bine.

Eu caut să te ajut...

ȘUBIN: Ai dreptate. Lucrurile nu stau atît de rău

pe cît s-ar părea, dar nici chiar atît de bine,

cum aș dori eu! Văd și înțeleg, că giudurilo și

frîmintările mele personale te răscolesc și pe tine.

MARINA: Taci, nu mai spune nimic!

ȘUBIN: Ți-e greu să trăiești alături de mine...

Niciodată n-am acordat vreo importanță diferențe

de vîrstă dintre noi... De fapt nici nu e

foarte mare. E imperceptibilă. Mai bine zis a

fost imperceptibilă plină în ziua în care am înțeles

că sînt mai în vîrstă decît tine cu două vîciți...

MARINA (începe): Vîcițile copiilor tăi.

ȘUBIN: Da.

MARINA (după o pauză îndelungată): Și ce va fi

mai departe? De ce taci?

Șubîn șade pe giinduri și atinge mîșnal strunole

ghitarei care zace pe divan.

Scena 8-a

O cameră într-unul din hotelurile Moscovi. Șubîn în haină de ploaie, cu pălăria pe genunchi, șade în fotoliu. Somov stă lingă masă.

SOMOV: Ți-am telefonat de cîteva ori, dar nu te-am găsit niciodată acasă. Voiam să te văd neapărat.

ȘUBIN: Și eu doream foarte mult să te întîlnesc.

Ai venit la Moscova în chestiuni de serviciu sau pentru treburi literare? Ți-am citit cartea.

E bună! Și se citește ușor.

SOMOV: De astă dată am venit cu alte treburi.

ȘUBIN: Care anume, dacă nu sînt indiscret?

SOMOV: Točmai că aș vrea să nu ascund nimic,

mai ales față de tine...

O bătaie în ușă. Întră ospătarul cu o tavă pe care

se află o sticlă de coniac și două păhărele. Alături,

pe o farfurioară, sînt folioare de lămîie.

OSPĂTĂRUL (Pune tava pe masă. Către Somov):

Coniac de Daghestan a Trei stele. Așa cum ați

comandat. Să decup sticla?

Somov îi face un semn afirmativ, ospătarul destupă

sticla. Vrea să toarne coniac în păhărele.

SOMOV: Mulțumesc. Ne turnăm singuri. Te rog

să vii mai tîrziu ca nota de plată.

Ospătarul pune sticla pe masă și se îndreaptă

spre ușă. Aducîndu-și aminte de ceva se oprește.

Se întoarce spre Somov.

OSPĂTĂRUL (sîmbînd): Vă rog să mă iertați!

M-ați uitat mi se pare... cu cartea.

SOMOV: Nu, nu! Cum să uit! Ți-am scris dedicația

(La o carte de pe masă și i-o întinde.) Poftim.

(Citește dedicația.) «Lui Silantii Nikoforovici

Kaștaev drept amintirea. (Îi întinde cartea.)

«Din partea autorului».

OSPĂTĂRUL (ia cartea): Vă mulțumesc mult.

(Către Șubîn:) Colecționez cărți. Prima am

primit-o de la Alexei Tolstoi, cu mulțumiri

personale. L-am servit în timpul războiului...

Mi-a dăruit Petru I... Mai am o culegere de

versuri în limba gruzină. De la autor, un poet...

Am două romane ale unor scriitori progresiști

străini: Aragon și Pablo Neruda! Și ei mi-au

dat autografe. Ce amintiri frumoase sînt astea.

Iau uncori cartea în mînă și mi-aduc

aminte de cel care a scris-o... În ce cameră a

locuit, cu mincăruri avea obiceiul să comande...

Iertați-mă... Vă răpesc timpul... Dacă aveți

nevoie de ceva, sunați. (Pleacă.)

ȘUBIN (după o clipă de tăcere): Ce rar ne vedem,

Arsenii, ce rar. Și e păcat! Viața trece, zilele

gonec, vremea nu stă pe loc...

SOMOV: Pari cam amărît astăzi. Cum îți merg

treburile?

ȘUBIN: La ce te referi? La viața mea personală

sau...

SOMOV (înterupîndu-l): Vezi, cu nu fac deosebire

între viața personală și activitatea profesională...

ȘUBIN (își toarnă coniac): Nu știu cum, dar în viața

mea cele două laturi se separă parcă de la sine...

Cînt stau și raționez, îmi dau seama că senti-

mentele și frîmintările mele personale nu sînt

lucrurile cel mai important. Pe primul plan

trebuie să fie toate acele lucruri care privesc colec-

tivitatea, care nu sînt pe măsura unui singur

om, acele lucruri de dragul cărora exist și eu,

ca o pîrtică a întregului, un întreg măreț,

toate acele lucruri cărora eu Șubîn, le hărăzesc

și inima, și rațiunea, și munca și fantezia mea.

Viața mea personală, femeia pe care o iubesc,

copiii, casa mea, trebuie să fie pe planul al doilea,

deși pentru mine sînt la fel de importante. De

altfel, trebuie spus... (Se înterupe.)

SOMOV: Continuă. Te ascult cu atenție.

ȘUBIN: Mă gîndeam la expresia «de altfel, tre-

buie spus»; poate că ar fi trebuit să-o formulez

altfel «mai ales, trebuie spus!» Într-adevăr!

Viața personală a cetățeanului Șubîn Serghei

Evghenievici nu so armonizează de loc cu acele

lucruri «principale» de dragul cărora trăiește

pe pământ. Stai și te gândești: Cine-i Șubin? Unul dintre inginerii de frunte ai unui centru de cercetări științifice, care lucrează la proiecte din cele mai îndrăznețe. De fapt, în fiecare zi de la nouă dimineața și până la sfârșitul zilei de lucru, Șubin se așază pe poziții avansate, în drum spre comunism, trăiește în viitor. Iar acasă, când rămâne de unul singur, trăiește în trecut. Se îndelenește cu autoanaliza, cu frământat de îndoieli... Rar îmbinare atât de lipsită de armonie între viața personală și cea obștească. (Zimbând ironic.) Am devenit autocritic! Nu-i așa?

SOMOV: Dar iubesti!

ȘUBIN: Da! Iubesc! Tocmai asta mă frământă! Dar fericit... fericit nu sînt, nu știu de ce!

SOMOV (po gânduri): Te fațoleg... (Umblă prin odnie.) Eu credeam că...

ȘUBIN: Ce anume ai vrut să-mi spui? Ziceai că m-ai căutat?

SOMOV (gândind o clipă): Vezi, Serghei... m-am hotărît să mă însor.

ȘUBIN: În sfârșit! Trebuia de mult s-o faci! Ajuage cu buclăria! Întelapcă! hotărîre!

SOMOV: Da. Mă însor!

ȘUBIN (glumind): Te compătimesc. Iartă-mă, am glumit, am glumit. Te felicit, din toată inima.

ȘUBIN: Și cu cine te însori? E din Moscova? Frumoasă?

SOMOV: Da, din Moscova.

ȘUBIN: Sper că ai să mă poțesteți la nuntă? Să-ți pregătesc un dar?

SOMOV (serios): Nu-i nevoie să-mi pregătești nici un cadou, fiindcă tot nu te invit la nuntă.

ȘUBIN (mirat): Cum? De ce? Ce s-a întâmplat?

SOMOV: Vezi... mă însor... cu Tatiana Leonidovna...

ȘUBIN (pune păhărelul pe masă): Cu cine?

SOMOV: Cu Tatiana Leonidovna. Am venit la Moscova s-o iau cu mine... La noi, la Tăcjală se înființează un nou spital și i s-a propus postul de medic primar acolo... Așa e... Am vrut să-ți aduc eu însumi la cunoștință toate acestea...

ȘUBIN: De ce tu?

SOMOV: Ca să nu le aflu de la alții, din zvonuri.

ȘUBIN: Bine... Dar, de fapt, ce e bine? (Dă repede pe gît coniacul.) Aștepti un răspuns?

SOMOV: Nu. Nu aștept nici un răspuns.

ȘUBIN: Va să zică n-ai nevoie de nici un răspuns!

SOMOV: N-am nevoie. Am vrut pur și simplu să te văd și să-ți aduc totul personal la cunoștință. Nădăjduiesc că asta nu ne va împiedeca să rămănem doi buni cunoscuți?

ȘUBIN: Desigur... Dar de ce «cunoscuți» și nu «prieteni»? Somov, beau pentru fericirea ta! Dacă eu n-am parte de fericire, măcar să beau pentru fericirea altora.

SOMOV: Îți mulțumesc, Serghei!

Ciocnesc, beau.

ȘUBIN (întorcîndu-se pe neașteptate): Dar ou copiii cum rămînea?... Încercamă că și ei or să plece acolo... Li ioi eu tine? (Se freacă pe frunte.) Înțeleg... Așa... Încercamă că eu... rămîn...

SOMOV (serios): Dar cum s-ar fi putut altfel?

ȘUBIN: Ai dreptate... N-am înțeles trebuia să tac... Ciudat: n-am înțeles... trebuia să tac... N-am ce să spun... N-am... pur și simplu, n-am!

Bate cînova la ușă. Intră Șubina. Are în brațe un buchet de flori. E surprinsă de prezența lui

Șubin. Acesta se ridică din fotoliu. Somov o ajută să-și scoală haina.

TATIANA LEONIDOVNA (către Șubin): Bună seara! (Îi întinde mina.)

ȘUBIN (cu glas îndăbujit): Bună seara, Tania.

TATIANA LEONIDOVNA (către Somov): Am văzut niște flori lângă hotel și le-am cumpărat. Ai un vas în care să le punem?

SOMOV: Da! Da! Numaidecît!

TATIANA LEONIDOVNA: Sînt ultimele flori.

Îți plac?

ȘUBIN: Plouă afară?

TATIANA LEONIDOVNA: Nu... Cad frazele!...

SOMOV: Uite, ți-am adus un vas.

TATIANA LEONIDOVNA (pune florile în vas):

Se spune că la Krasnoiarsk sînt niște călduri nemaipomenite.

SOMOV: Cum a mers operația?

TATIANA LEONIDOVNA: S-a aminat pentru mîine.

SOMOV: Ce fel de operație?

TATIANA LEONIDOVNA: La inimă!

ȘUBIN: Nu-mi imaginez cum se poate face o operație la inimă! Mîină, picior, stomac, mai înțeleg, dar inimă? (Ridică din umeri.)

TATIANA LEONIDOVNA: Da. Inima e un organ gingaș, cere mare răspundere. Chiar atunci cînd nu e nevoie de o intervenție chirurgicală.

ȘUBIN (aparte): Toamna vezi adesea anunțuri pe stlpi: «Atenție, cad frunzele!» Cad frunzele, alunecă roțile, deraiază tramvaiele...

Tatiana Leonidovna se apropie de fereastră. Dă perdelile la o parte. Afară e seară, înnoriat. În fața se vede o casă înaltă, cu geamurile luminate.

TATIANA LEONIDOVNA: Somov, vezi casa din fața noastră? Ferestrele sînt luminate, dar fiecare din ele ascunde alte bucurii, alte dureri. Iar oamenii trec pe străzi și spun: «Uite, ce frumos e, ce luminate sînt ferestrele!» O pauză lungă. Se aude muzică. Deodată în cameră intră un necunoscut. Șubin, Șubina și Somov se întorc miraji și-l privesc în tăcere.

NECUNOSCUTUL: Vă rog să mă iertați. Eu...

SOMOV: Cînoa stîteți?

TATIANA LEONIDOVNA: Ce căutați aici?

NECUNOSCUTUL: Am să vă lămuresc îndată totul.

ȘUBIN: Ce doriți?

NECUNOSCUTUL (cu emoție în glas): Să vă spun, tovarăși... Autorul m-a trimis să aduc unele modificări piesei. Și eu am trăit în viață o poveste asemănătoare, dar, pe neașteptate, totul a luat o altă întorsătură. Via chiar acum de la autor. E de acord ca piesa să se scriească altfel.

SOMOV: Ați înțeles. Spectacolul s-a sfîrșit.

TATIANA LEONIDOVNA: Da, s-a sfîrșit.

ȘUBIN: Nu se mai poate schimba nimic.

NECUNOSCUTUL: Și m-am grăbit atât de mult...

Am venit într-un suflet... În sfîrșit... Ei, atunci să rămîn așa cum vi s-a întâmplat vouă... Mă iertați. (Pleacă.)

SOMOV (după o clipă de tăcere): Cînd te gîndești că într-adevăr, piesa s-ar fi putut sfîrși altfel.

TATIANA LEONIDOVNA: Iar viața mea ar fi putut fi cu totul alta.

ȘUBIN: De mînoa nici nu mai vorbesc!

Cortina

Ilustrații de N. ȘERBAN

EDUARDAS MEJELAITIS

ICAR

*Și iată, tovarăș al meu, confrate întru secol,
ai pășit în această dimineață de primăvară.
Dimineața de april e ca un titlu de poem
prin care o sublimă carte ȃra deschide.
Știu, aȃi pe foile ei nici un rind n-o s-adang,
sint prea tulburat. . . Pur și simplu mi-aduc aminte.
Mereu și mereu în pupile se reflectă cerul,*



*și aștrii se măresc. Și atracȃia lor fierbinte
precipită-n vene sȃngele prins de vuirii.
Și astfel, tovarăș al meu, confrate întru secol,
ai pășit în această dimineață de primăvară.
Ca o pasăre, poate,
care ndată ce-și simte aripile, n-are astȃmpăr
și se vrea sub cer,
să le umple de ritm și spaȃii.
Oare, Pămȃntul*

nu ți-a fost cuib ocrotitor ?
Oare, nu-ți ajung
confortul, piinea lui grea, mierea cu păcat,
și apa izvorului, rece de îngheață dinții ?
Oare, Pământul
nu te-a legănat cu palmele ploii torențiale
pe strunele pădurii de brazi ?
Vezi bine, nu-i cu puțință ca arătătoarele
de pe toate cadranele iubirii să grăbească-ntr-atât
încît să nu poată măsura fericirea terestră.
Atunci, ce-ți lipsește,
comunistule, pe pământ ?

Stelele doar — stele sub omenești picioare.
Universul doar — ca o inimă deschisă larg.

OCHII

Doi ochi,
Se uită la mine, ca două stele.
Doi ochi
Se uită la mine, ca două stele.
Au fost zile ca păsările doborîte.
Au pîlpîit, încremenind,
Ascunzîndu-și durerea neagră-n pupile. . .

Doi ochi —
In febrele foamei au implorat piinea ;
Cum s-au zăbătut, au bătut ! Doi ochi,
Au fost ca două drapele roșii. . .

Doi ochi —
Două gloanțe —
Au lovit drept în inima dușmană.
Dacă dușmani, stînd la pîndă,
Cu moartea au amenințat ochii. . .

Doi ochi —
Două pîrîuri curg prin cîmpie,
N-ai nici durere, nici sînge,
Totul a căzut la fund
Și doi ochi,

Sub sprîncene, ca sub umbroase tufişuri,
Curg, parcă-s două rîuri.
Dacă un nor se apropie — deodată
Tresar, se umbresc

Doi ochi.

Iar dacă norul trece, dispăre,
Ca soarele încep din nou să lumineze

Aceşti doi ochi.

Sînt cînd tristeţe, sînt cînd bucurie,
Urmaşi şi de alţii

Aceşti doi ochi.

Şi vor

Doi ochi

Ca voinţa nimănui
Să nu stăvilească pribegiile luminoase
Ale ochilor-pîrturi,

Ca-n ei să strălucească

Mai vesel decît au strălucit cîndva

Oamenii, cerul, copacii, casele. . .

Dar nu-i totuşi veşnic clocotul apei,

Şi-odată-ntr-un ceas, într-un ceas neştiut,

Ei îşi vor opri nestrîniţa alergare —

Două pîrturi,

Doi ochi,

Ochii mei.



INIMA

Ce-i inima?
O piatră dură?
Un măr cu pielea-nvăpăiată?
Poate că-ntre coaste și aortă
Bate un glob
Aidoma globului pămîntesc?
Cine știe!

Tot ce-i pămîntesc
Incape-ntre caldele-i hotare,
Și nu-mi aflu liniștea
Fiindcă nimic nu mă lasă indiferent.

În zori, mă deștept cu porumbeii.
Cîntecul fericirii zboară peste pămînt.
Razele au început să clatine clopotul.
Și inima-mi tresare la vederea soarelui,
Și ea, și el, sînt neliniștiți:
Nu pot cuprinde toată fericirea.
Clopotul stă strîmător în clopotniță,
Inima-n piept jînduiește libertatea.
I-auzi bătaia?

Mai repede, repede!
Furtuna lui Mai leagănă clopotul
Și inima parcă se frînge de fericire,
Clopotul se sparge-n bucăți.
Clopotul în pieptul meu se strămută;
Înving, cînt, glorific, slăvesc.

Dar nu numai vînt de înflorire adie —
Suflă și viscol ucigător.
Vuiesc prin veac bombe și rachete.
Nu prea-i dau pace secolului.
Zvîcni, încep să vibreze-n poet
Inima vie,

inima umană.
Oriunde se trage, cumva, într-un om,
Gloanțele sfîrșesc
în inimă la mine.

Atîta plumb s-a adunat în ea
Că atîrnă grea, spre pămînt se-nclină.
Oriunde cotropitori hrăpăreși
Colindă ogoare străine,

îmi calcă
Inima, cum pe o mină-ar călca,
Încărcată cu durere explozivă.
Efluvii de lacrimi prin lume curg
Și toate

se varsă

în inimă la mine.

Sînge de nevinovați

îmi umple inima,

Sîngele celor căzuți

îmi inundă inima,

Intregul

potop de sînge

ce s-a scurs

Se varsă în venele mele și curge,
Se scurge în pieptu-mi de-a valma.
De sînge plină, de-amare lacrimi,
De plumb,

de durerea planetei întregi,

Se coace domol, și cu și, ca mărul,
Inima poetului, neliniștită.

Cadă, de-i cazul, o creangă rupînd,
Pe familiarul prag al pămîntului!
Din colivia

pieptului

se desprindă!

Primesc fără murmur orice sfîrșit,
Dacă dulcele cîntec al fericirii viitoare
Ca un ecou va suna dinspre mîine.

OMUL

Cu tălpile stînd pe-al pămîntului glob,
Țin în mîini globul soarelui.
Mă aflu astfel între două globuri —
Cel solar și cel pămîntesc.

Străfundurile, straturile creierului
 Sînt adînci ca adîncul minelor.
 Cum aş tăia în cărbune, din ele scot,
 Topesc, cum aş fierbe oţelul.
 Corăbii care brăzdează marea,
 Trenuri, care înlănţuie uscatul,
 Mai-nalte păsări — suplele avioane,
 Rachetele — fulgere-n prelungiri,
 Toate acestea le extrag din rotundul
 Ca un glob terestru — rotundul meu cap.
 Capul meu este globul soarelui,
 Care împarte lumină şi bucurie,



Care dă viaţă a tot ce-i pămîntesc.
 Care umple pămîntul de oameni.
 Mă-ntreb, ce-i pămîntul fără mine?
 Un bulgăr ne-nusfleşit, turtit,
 Şi-ncreţit
 Care-n spaţii rătăceşte.
 Un bulgăr care în lună, ca-ntr-o oglindă,
 A văzut
 Ce pustiu şi trist e!
 Am fost creat, de pămînt, din nostalgie.
 Şi într-un minut de tristeţe mi-a dăruit
 Magnificul glob al capului,
 Aducînd într-atît cu pămîntul şi soarele.

Iar micuțul meu glob al capului
Il întrecu pe cel grandios, pe care plutim.

Pământul mi s-a supus, prin timp,
Iar eu i-am dăruit strălucire.
Pământul m-a inventat, prin timp,
Dar eu am creat iar și iar pământul
Și nou l-am făcut, și mai bun, și frumos,
Cum n-a fost el niciodată.

Cu tăpile stînd pe-al pământului glob,
Țin în mîini globul soarelui.
Sînt ca o punte-ntre pămînt și soare.
Prin mine
Soarele coboară pe pămînt
Și pămîntul spre soare se ridică.
Împrejurul meu, sublim se rotesc
Ca niște vii călușei, pestriți foarte,
Făpturile toate, și lucrurile toate,
Și tot ce miinile-mi modelară.
Orașele împrejurul meu se rotesc,
Cohortele caselor,
Asfaltul piețelor,
Și viaductele pline de drumeți și mașini.
Avioane și nave sînt împrejurul meu,
Tractoare și strunguri sînt împrejurul meu
Și rachetele-mprejurul meu umblă.

Așa stau:
Drept, înțelept, botărit,
Frumos clădit, lat în umeri.
Mă înalț din pămînt pînă la soare
Și așvîrl pe pămînt
Surîsurile lui.
Spre est și spre vest,
Spre nord și spre sud
Așa stau:
Eu, omul,
Eu, comunistul.

În romînește de AUREL RĂU

SEMICENTENARUL CARAGIALE

CARAGIALE SCRIITOR MONDIAL CONTEMPORAN



1962 aduce, cu ocazia semi-centenarului morții, parcă și mai puternic în deplină vie actualitate personalitatea lui Caragiale. Permanență a culturii românești, ea a căpătat azi o rezonanță nouă, mai amplă. Faptul se datorește situării creației lui Caragiale în contextul marilor valori ale literaturii mondiale. 77 de titluri traduse în 24 de limbi, dintre care unele de circulație universală, îi asigură autorului *Scrisorii pierdute*, jucată până acum pe scenele a 15 țări, de la Tokio la Buenos Aires și de la Atena la Helsinki, o glorie care se află doar la începuturile ei.¹ S-a întâmplat cu Caragiale ce s-a întâmplat și cu Stendhal: ignorat și disprețuit în epocă, dramaturgul nostru ca și romancierul francez, nu a putut fi înțeles și iubit decât de viitorime. Posteritatea a reparat cu prisosință monstruoasa nedreptate săvârșită de contemporani. În Franța burgheză de la 1830, Henry Beyle trecea drept un diletant fără talent; în România burghezo-moșierească, Caragiale « berarul » și ampoiul de la Regia Monopolurilor era tăgăduit, umilit, hulit de clanul cațavencilor și farfurizilor omnipotenți.

Clasele exploatare nu-i puteau ierta rechizitoriul amar și lucid «Domnul Caragiale selecționează numai putregaiul!»

¹) După informația noastră, Caragiale a fost tradus în limbile arabă, bulgară, cehă, chineză, engleză, ebraică, flamandă, franceză, germană, gruzină, hindusă, italiană, japoneză, letonă, maghiară, mongolă, poloneză, rusă, sîrbă, slovacă, spaniolă, ucraineană și vietnameză. Piesele sale s-au jucat pe scenele teatrelor din Argentina, Belgia, Bulgaria, Cehoslovacia, Finlanda, Franța, Grecia, Italia, Japonia, Peru, Polonia, R. D. Germană, Ungaria, URSS și Uruguay.

exclama cu condenscendență Titu Maiorescu; guvernanții îl destituiau din slujbă și Academia refuza să-i premieze opera. Ura cîrmuitoarelor, meschinăria și nulitatea lor, l-a împins pe unul din scriitorii cei mai legați de pămîntul țării sale, să ia calea exilului. «Din otrava lui Socrate, scrie Tudor Arghezi, trebuia împărtășit și Caragiale»¹.

Cînd nu era ponegрит, Caragiale era bagatelizat, tratat drept «amuseur», autor de farsă vodevilescă, fără consistență, fără profunzime. Multă vreme, asupra operei sale a apăsător, grea ca o lespede, prejudecata despre un Caragiale scriitor eminent local, pictor al mahalalei romînești, calamburgiu genial și, tocmai de aceea, intraductibil. Cu sau fără intenție, unele procedee tipice ale stilului caragialesc au acoperit perspectiva și semnificația profundă a operei, ca și cum limbajul stropșit al lui Ipingsescu sau Pristanda, frazeologia găunoasă a lui Farfuridi sau Cațavencu ar fi rezumat tot ceea ce Caragiale ne-a comunicat despre oamenii și viața vremii sale. Pitorul personajelor, vivacitatea stilului au estompat așadar în critica mai veche, tot ceea ce se afla dincolo de ele. Astfel plafonat, geniul lui Caragiale devenea talentul unui reporter care se zădărnise numeroase cazuri groțeste, individuale, și tocmai de aceea amuzante. Perspectiva unei reprezentări artistice a generalului, a tipicului, era ocolită cu grijă. Pus în ecuație cu Ranetti, Caragiale trebuia să rămînă martorul malițios al unei epoci, iar opera lui, expresia acelei epoci. Timpul avea să-i dateze creația, astfel încît să putem vorbi de ea astăzi ca de o operă reprezentativă pentru veacul al 19-lea. Mi se pare că mesajul lui Caragiale, ca și cel al lui Stendhal, e cu mult mai cuprinzător. Ar fi desigur absurd să nu considerăm azi teatrul și proza lui Caragiale ca țîșnite din realitățile politice, sociale și morale ale vremii sale. Dar ar fi, cred, tot atît de greșit să limităm eficacitatea acestei opere doar la satira societății burghezo-moșierești din România anilor 1880—1910. Ca toți marii realiști, adînci observatori ai claselor și indivizilor, ca Cehov sau ca Mark Twain, Caragiale a demontat mecanismul psihic și moral al unor tipuri umane mai generale. Fățărnicia relațiilor burheze, mentalitatea calpă a micii burghezii, absurditatea formelor ei de viață, clișeu, locul comun în

¹ «Caragiale sur les scènes roumaines et étrangères», București, Comisia națională romînă pentru Unesco, 1962, pag. 5

gîndire și în expresie — toate au aflat în Caragiale un judecător nemilos. Demonstrația sa a căpătat o perspectivă mai profundă. Orizontul său a depășit, prin tipicitatea conflictelor, a situațiilor și personajelor, cadrul îngust al cafenelei bucureștene sau atmosfera îmbibată a provinciei românești. Că astfel stau lucrurile o dovedește succesul satirei caragialești pe scenele unor țări îndepărtate, care o resimt ca eminamente actuală. Recent, un cronicar japonez sublinia succesul de care *Scrisoarea pierdută* s-a bucurat, cu cîteva luni în urmă, la Teatrul Bugeiza din Tokio, tocmai pentru că publicul japonez a regăsit în peripețiile eroilor lui Caragiale echivalentul unor stări de lucruri autohtone. « O carte bună, scria o dată Caragiale, este o faptă bună fără termen de durată: ai săvîrșit-o?... ai săvîrșit-o odată și bine, pentru totdeauna, pentru oriunde și pentru oricine o mai întîlni-o ». Pătrunzînd în esența fenomenelor, Caragiale s-a putut ridica la un grad de generalizare, care-l așază fără îndoială alături de marii creatori realiști ai epocii moderne. Prin virtualitățile ei, opera sa se poate valorifica pe plan mondial. Difuzarea ei tot mai amplă în ultimul deceniu nu face decît să confirme caracterul ei larg reprezentativ. Pentru acest motiv mi se pare că universul lui Caragiale nu poate face obiectul unei retrospective, înduioșătoare prin colbul istoric care i s-a așternut deasupra. Caragiale, un autor contemporan în sensul strict al cuvîntului și nu un exponat al săvîrșitului veac al 19-lea.

Dar Caragiale este contemporan nu numai prin amploarea și valabilitatea mesajului critic, ci și prin modernismul formulei sale artistice. Trăind într-o vreme și într-o țară în care efectele retorice ale romantismului dăinuiau încă alături de cultul acelei « belle écriture » care a marcat multe din creațiile veacului trecut, Caragiale a fost un scriitor prin excelență anti-retoric. A dispregiuit rețetele și formulele și s-a străduit totdeauna să realizeze acea clasică concordantă a expresiei cu intenția de conținut pe care el o numește, în *Cîteva păreri*, stilul *potrivit*. Ca și La Bruyère, Caragiale, credea în *proprietatea* cuvintelor, dar, spre deosebire de acesta, se ferea de meandrele stilului scriptic. Geniul său este oral, stilul lui, vorbit, se adaptează totdeauna la necesitatea comunicării dintre două persoane care-și transmit, o dată cu ideile, și afecțele lor. Dialogul ocupă în arta lui Caragiale un loc asemănător cu cel pe care acesta îl deține bunăoară la Diderot.

Din dialog și prin dialog scriitorul ne comunică aproape tot ce trebuie să știm despre eroii lui, despre decor, situații și caractere. Proza lui, cum s-a observat adesea, are mai totdeauna acest caracter esențial, dramatic. Mișcarea, prin dialog, se realizează ca o trăsătură fundamentală a artei lui Caragiale, care dispune astfel de o mare economie de mijloace. «Caragiale — scrie Tudor Vianu — n-a fost un scriitor colorat, cu multe imagini, ținînd să evoce aspectul sensibil al oamenilor și lucrurilor. Clasicismul lui se dispensează de bogățiile paletei»¹. Ce-l interesează pe Caragiale, este limbajul dialogat, notația sonoră, muzicală, gestul, pantomima, primul plan. Scrisul său despuia de epite — și aici se impune încă o dată comparația cu Stendhal — sugerează acțiunea, ritmul intern al ideilor și pasiunilor și odată cu ele, caracterele oamenilor. Caragiale a gândit și a scris acum o jumătate de veac ca cel mai autentic contemporan al ecranului și al radioului, căutînd racursul și discursivitatea, procedeele sintetice încărcate cu un maximum de afectivitate și nu emfaza locurilor comune ale poeticilor tradiționale.

Cu aceste coordonate profunde ale creației sale, Caragiale este un autor perfect traductibil. Mitul scriitorului local, calamburgiu de geniu, dar tocmai pentru aceasta inexportabil, e pe cale de a se spulbera. *Scrisoarea pierdută* sau *Conu Leonida* sînt profund comice în franceză sau în italiană, în japoneză, în rusă sau în germană.

O traducere izbutită din Caragiale nu constă, cred, în calchiera fidelă a jocurilor de cuvinte, a stropșirii unor expresii, a unui fonetism regional, ci, dincolo de acestea (și fără a le nesocoti) în redarea ritmului intern al ideilor prin dialog, în respectarea oralității stilului, a sobrietății și maximei lui concentrări. Traducătorul care reușește să cuprindă aceste date esențiale reușește în fond să-i comunice cititorului străin valorile fundamentale ale artei lui Caragiale. Realizînd *echivalențe*, și nu *côpii*, majoritatea traducerilor de pînă acum au putut transpune mesajul lui Caragiale cu o eficacitate verificată permanent de extinderea reprezentării și cunoașterii lui peste hotare.

VALENTIN LIPATTI

¹ Tudor Vianu, *Aspecte ale limbii și stilului lui I. L. Caragiale*, în *Studii și conferințe cu prilejul centenarului Caragiale*, ESPLA, 1952, pag. 171

CARAGIALE, INOVATOR ÎN TEATRU

Despre «clasicismul» operei lui Caragiale s-a vorbit în critica veche, mai ales, în directă legătură cu negarea adresei istorice precise a scrierilor marelui satiric. Astfel, Pompiliu Constantinescu, pe lângă observațiile sale de o certă sagacitate, credea posibil să afirme că observația realistă a dat creațiilor lui Caragiale numai «cadrul», decisivă și esențială fiind poziția «indiferentistă» a scriitorului care s-ar fi aflat departe de orice «atmosferă militantă». Astfel, Caragiale ar fi un «clasic» atât pentru că ar realiza un echilibru neobișnuit «între materie și expresia artistică» cât — mai cu seamă — pentru că în pofida «datelor sociologice» ar fi creat caractere «permanente», străine obiectivelor criticii sociale. Eroarea este capitală și — de altminteri — Pompiliu Constantinescu însuși simte nevoia să se corecteze, vorbind mai departe în formulări confuze despre o dualitate de intenții, în opera autorului *Scrisorii pierdute* care «își făcea și datoria etică». Însemnătatea pe care Paul Zarifopol, alt cercetător de seamă al operei lui Caragiale o acordă declarației șăgalnice a scriitorului «sînt un om vechi», este susținută de tendința criticului de a nega categoric capacitatea lui Caragiale de a înțelege și accepta înnoirea în literatură și — în ultimă instanță — de a-și fi constituit opera ca pe o intervenție directă în contemporaneitate. Teza «clasicismului» operei caragialiene, demonstrată totdeauna grăbit și la suprafață, a fost astfel înfățișată ca fațeta artistică a așa-zisului «conservatorism» al lui Caragiale. Este evident că disprețul marelui scriitor pentru falsele inovări modernizante cu orice preț ca și suspiciunea față de orice tendință de abandonare a muncii artistice migăloase, supuse înaltelor exigențe ale breslei, au fost confundate nejustificat cu ostilitatea față de *nou* și au sprijinit imaginea falsă a unui tipic clasicizant, indiferent la materialul viu al epocii sale și străin de preocupările moralistului partizan. De altminteri cînd încearcă

să definească «normele de artă clasică» pe care le urmează Caragiale în opera sa dramatică, Paul Zarifopol enunță principii și procedee nu mai puțin proprii unui realism evoluat care depășește tiparul tehnicii balzaciene, căci «compunerea de o transparență extremă, cu expuneri, culminații și intenții accentuate aproape didactic» și cu atât mai mult «sacrificarea amănuntului în favoarea tipului și a intențiilor generale» sau «concentrarea interesului asupra energiei și motivării acțiunilor» sînt tot atîtea trăsături specifice — de pildă — teatrului ibsenian de idei, de loc clasic și — în nici un caz — vechiu în vremea lui Caragiale. Cînd aflăm că Zarifopol îl vedea pe dramaturgul Caragiale «clasic» în sensul opoziției sale față de excesivul «pitoresc», așadar față de formele barocului, înțelegem mai bine că terminologia adoptată de critic este cel puțin precară și că «vechimea» concepțiilor lui Caragiale se limitează la o anume sobrietate și avarie a construcției, favorabilă prin excelență satirei cu acute sarcini cetățenești.

În realitate viabilitatea operei autorului *Scrisorii pierdute* izvorăște tocmai din pătrunzătoarea înțelegere a unei actualități sociale febrile. Caragiale n-a creat caractere abstracte cu presupuse virtuți atemporale, ci a fixat cu vibrantă participare afectivă o tipologie umană de o acută concreteță istorică. Cum am mai văzut, scriitorul a compus din fragmente edificatoare istoria comică a burgheziei romîne, în etape succesive și cu un simț al istoriei cu totul remarcabil. Opera întreprinsă de Caragiale, plecînd de la datele realităților vii, a chemat cu necesitate forme de expresie corespunzătoare, legate direct sau indirect de creațiile Europei contemporane și — adeseori — depășindu-le. Elevul lui Basil Drăgoșescu și-a însușit o dată cu respectul față de perfecțiunea marilor clasici și curiozitatea nestăpînită pentru viața artistică și literară a vremii sale. În articole, note și foiletoane, directorul *Moftului român* cita cu dezinvoltura cunoscătorului, alături de Aristotel, Homer sau Racine, pe Taine, Tolstoi, Mark Twain și Maeterlinck. Partizan entuziast al tendințelor inovatoare în teatru ale lui Al. Davila scriitorul era, să nu uităm, inamicul clasicizantului Pompiliu Eliade. În același timp atracția sa pentru Poë, pe care l-a tradus cu emoție, să vină, oare, din așa-zisa predilecție pentru formele clasice?

★

Zarifopol constată cu surprindere invazia «pitorescului» în *Schițele nouă*, amintindu-și totodată de cuvintele prin care Caragiale considera acest volum superior întregii sale opere anterioare.

Cît privește teatrul criticul pare să se fi fixat la ideea «stilului clasic» al acestuia. Să fie această apreciere de necontestat? Un lucru, aparent lateral discuției noastre ne atrage atenția într-unul din studiile subtilului autor al *Registrului ideilor gingașe*. Vorbind despre *Năpasta*, Zarifopol își afirmă credința că aceasta este o «regretabilă melodramă» în care «convenția răsuflată» a anulat talentul artistului. Cum se explică pronunțarea acestei condamnări fără apel de către un critic atît de înzestrat, care l-a cunoscut îndelung și îndeaproape pe Caragiale? Eroarea, credem că apare tocmai ca urmare a neînțelegerii caracterului *nou* al piesei lui Caragiale. Zarifopol pare să nu fi distins nici în comedii, și cu atît mai puțin în *Năpasta*, originalitatea funciară a conținutului și a construcției dramatice. Plecînd de la ideea fixă a «conservatismului artistic» al scriitorului, criticul privește *Năpasta* ca pe o «disparată ticluire teatrală» ratată din cauza formelor perimate abordate de un autor cu o «tehnică teatrală veche». Dar tocmai *Năpasta* a deschis în literatura noastră drum creațiilor *fundamental noi* ale dramei psihologice cu adînci implicații de dialectică morală. Eliberată de *jocul scenic învechit* al unor *interpreți de școală melodramatică*, *Năpasta* se dovedește astăzi viabilă, iar influența sa asupra dezvoltării dramaturgiei din prima jumătate a secolului nostru este, desigur, considerabilă. Observațiile criticului cu privire la *Năpasta* atrag atenția asupra înțelegerii greșite a naturii întregului teatru caragian. Într-adevăr afirmațiile după care toate comediiile lui Caragiale utilizează procedeele «anticelor paiațerii» și «formele cele mai simple ale comicului» pot apare surprinzătoare, dacă în aceste aprecieri nu identificăm o reluare în alt limbaj a modului strîmt, maiorescian, de a accepta «comediile domnului Caragiale». Defecțiunea nu este de optică personală, ci provine dintr-o viziune eronată asupra artei în general, a structurii artistice a dramaturgiei lui Caragiale în special. Imaginea se tulbură din cauza sensului îngust și înghețat pe care Zarifopol îl atribuie «noului» în artă urmărindu-l exclusiv în attributele cele mai ascuțite ale formei și privind exterior, la suprafață, profilul formulelor de tehnică și compoziție. De fapt criticul care-l aștepta adesea în gara Leipzig pe autorul lui *Kir Ianulea* era un lector prudent al literaturii noi (suspectîndu-l pe Baudelaire de banalitate) și purtător al unei filozofii mai curînd clasicizante. În vreme ce se străduia să-l familiarizeze pe Caragiale cu opera de molcomă ironie a lui Anatole France, Zarifopol n-a putut să înțeleagă cît de mult își depășește marele său amic, epoca, și cît

de nou este el față de autorul triselor subtilități retorice ale Abatelui Coignard.

Programul artistic al operei lui Caragiale este fundat pe dilemele etico-politice ale epocii de după 1866, când — sub privirile Conului Leonida și consoartei sale, «îmbrăcați frumos» — s-a încheiat monstruoasa coaliție. Vechile idealuri ale pașoptiștilor au fost, transformate în simple embleme zornăitoare, menite să ascundă pezevenglicurile caruselului politic veghiat de clopoțelul lui Trahanache. Scrierile marelui satiric se despart astfel de tonalitatea idilică a criticii din vodevilurile lui Facca și Alecsandri, găsindu-se față în față cu o societate care trebuie negată și nu îndreptată. În arta noastră literară Caragiale îndeplinește sarcina considerabilă a redactării rechizitoriului claselor condamnate, și pentru îndeplinirea acestei misiuni de răspundere își modifică substanțial uneltele, fundînd la noi literatura și — mai cu seamă — dramaturgia modernă, închinată conflictului ireductibil dintre natura umană ultragiată și o orînduire aberantă, amorală și anti-umană. În aceasta constă *noutatea* covîrșitoare a operei subtilului nenea lăncu care și-a păstrat îndelung prospețimea, situîndu-l totodată în primele rînduri ale inovatorilor literaturii dramatice europene. Astfel *Năpasta* prima noastră dramă gravă în care jocul pasiunilor cedează locul înfruntării conceptelor etice a surprins puternic publicul nostru de la 1897, obișnuit cu drama romantică și melodrama pasională. Un cronicar cu o bună informație literară și teatrală ca G. Ionescu-Gion observa atunci cu finețe (fără să-și dea seama de proporțiile exacte ale afirmației sale) că pentru actrița principală «ca și pentru publicul nostru, Anca este tocmai ca primele roluri romantice ale lui Dumas-tatăl și ale lui Victor Hugo pentru artiștii clasici de acum 50—55 ani, de la Comedia Franceză. Rolul era înțeles, dar actorul nu era sigur, nu se vedea în rol, era o parte de necunoscut care spăimînta pe artist și încurca pe public»¹. Această «parte de necunoscut» izvora tocmai din structura *Năpastei*, care trata problemele morale de prim ordin ale omului contemporan ridicîndu-se de la observația realistă la severitatea acelor dezbateri de idei, în care conceptele morale domină și supun conflictul aparent al dramei. *Năpasta* se situează printre operele de frunte ale dramaturgiei universale care, începînd cu ultimele decenii ale secolului 19, se caracterizează prin ardența cu care opun

¹ Cronică teatrală în «Romînul», 21 februarie 1890.

puterea vieții lanțului de legi uscate și prejudecăți revoltătoare, proprii unei orînduiri intrată în faza ei finală. Între Anca și Dragomir se produce nu un conflict pasional minor, ci o înfruntare patetică de concepții, în care eroina reprezintă punctul de vedere al *naturii umane* ce protestează împotriva moralei aberante cu drept de lege. *Năpasta* ridică impresionant problema *răspunderii* omului pentru faptele sale, idee pe care ferventul ibsenian G. Bernard Shaw avea să-și axeze o bună parte a operei sale. În această lumină mult pomenita filiație dintre drama lui Caragiale și *Puterea întunericului* trebuie restrînsă — în afara cadrului țărănesc comun — la amploarea pe care o capătă lupta adevărului cu forțele întunecate ale minciunii. Altminteri distanța dintre cele două piese e apreciabilă. Tolstoi a creat o piesă de reflectare minuțioasă a unei situații date, conducînd descripția amănunțită a tipurilor și situațiilor pînă la înălțimea unei dezbateri etice de interes general; Caragiale a creat nu o dramă «naturalistă» cum credea Gherea, ci o piesă fără dramatism exterior, lipsită de interesul pentru notația tipologică propriu zisă, în care pasiunile exprimă neînterupt poziții declarante într-o controversă ideologică, și unde în afara celor doi poli ai discuției, celelalte personaje (Ion și Gheorghe) apar ca *argumente* vii. *Năpasta* este scrisă de admiratorul entuziast al lui Ermete Novelli, reprezentant strălucit al realismului teatral anti-verist și este opera unui scriitor care n-a rămas indiferent la biruințele ibsenienilor germani și italieni, mult gustați de prietenul său Davila. Drama Ancăi din *Năpasta* purtînd într-însa semnul unic al geniului lui Caragiale și ecourile folclorului românesc, îl situează firesc și proaspăt în primele linii ale dramaturgiei moderne universale.

Artist sensibil și meticulos, Caragiale a acordat o extremă importanță *măsurii*, dar a vedea în acest scrupul arhitectonic semnul unei formații clasiciste este, desigur, excesiv. Măsura veghează în opera lui Caragiale la evitarea gratuităților, într-o operă flămîndă de pitorescul consistent și avidă de *atmosferă*¹. Comediile lui Caragiale (și nu mai puțin proza) inundă schemele cunoscute ale satirei burlești într-o profunzime de culori și miresme. Stabilind, printr-o savantă chimie, o *atmosferă* densă și persistentă (alcătuită cu ajutorul a zeci de molecule care împestrîțesc unitar acțiunea, situațiile și limbajul), Caragiale crează inimitabila ambi-

¹ *Canicula* care joacă un rol catalizator în numeroase schițe (« Situațiunea », « Căldură mare », « Petițiune » ș. a.) sau alți factori climatici persistenți ca *ploua obsedantă* (v. *Monopol*) nu sînt mai puțin elemente de *atmosferă*, cu un rol determinant în reliefaarea satirei.

anță în care personajele sale capătă o nebanuită varietate și un relief distinct.

Numai despărțind artificial forma de conținut putem discuta despre structura artistică a operei caragialiene fără a ne raporta la ansamblul de probleme inedite, de tipuri și ticuri abia stratificate pe care aceasta le urmărește. Or tocmai aceste obiective au determinat modificări esențiale în arta dramaturgului (și a prozatorului), modificări cerute cu necesitate și întreprinse cu genialitate.

Iată de ce cantonarea comediilor lui Caragiale în perimetrul străvechi al teatrului comic ni se pare inacceptabilă. Păstrându-se, aparent, în cadrul tradițional al frazei cu aplomb, Caragiale lărgește considerabil spațiul acțiunii dramatice prin repetate spargeri ale schemei vodevilistice, spargeri efectuate în primul rînd de șirul scripitor al *acțiunilor narate*. La o privire mai atentă comediile lui Caragiale își desvăluie treptat construcția lor de o rafinată extensiune, opusă categoric simplității firului farsei. Într-adevăr, în afara scenelor ce se petrec în careul scenic, fiecare comedie e suplimentată copios cu episoade dinafară, relatate de personaje într-o serie de monoloage care aderă strîns la corpul comediei. Aceste monoloage narrative adeseori adevărate miniaturi dramatice aduc date noi care măresc densitatea atmosferei, adîncesc relieful moral al personajelor principale, deschid nenumărate noi planuri acțiunii complicînd-o interior și amplificînd-o apreciabil.

Scrisoarea pierdută cuprinde din primele sale pagini o asemenea acțiune narată, transportată în spațiul piesei de către Pristanda. Povestea reuniunii grupului «independent» în casa lui Cațavencu se desfășoară cu o vivacitate care nu împiedică bogăția de amănunte caracteristice. Spectatorul vede clica dăscălimii la joc de cărți, remarcă atmosfera de obediență a celorlalți față de Cațavencu, distinge — dintr-o fulgerare — trăsăturile popei Pripici (mieros la vorbă și avid de senzații) și zîmbește în fața complotului «provințial» care se zămislește dincolo de ferestrele închise în nasul polițaiului Ghiță. Așadar, în vreme ce în planul scenei, Tipătescu se plimbă nervos ascultîndu-l pe șiretul său subaltern, piesa primește un întreg episod complementar, care crează acțiunii un cadru simțitor lărgit. Cu o clipă înainte polițaiul adăogase un alt tablou «exterior» înfățișînd colorat un moment din viața casnică a familiei Pristanda, cu intervențiile brusce ale nevastei și o fugară trecere în noapte de-a lungul unui itinerar care ne familiarizează mai deplin cu harta vie a urbei.

(« O iau prin dosul primăriei, și apuc pe maidan ca să ies la biserica „Unirii”. Când dau să trec maidanul » ș.a.m.d.)

Prin utilizarea constantă — dar nu uniformă — a acestui procedeu, acțiunea propriu-zisă se îmbogățește cu numeroase elemente adiacente. « Acțiunile narate » păstrează caracterul viu al mișcării scenice, neoprindu-se la date figurative, ci adăogînd prin evocarea unor subacțiuni trăsături edificatoare pentru sub-textul intrigii. În scenă Cațavencu apare mai ales sub masca (vizibilă) a protestatarului « independente ». Secvențele povestite pregătesc însă imaginea « plastografului » fără scrupule. O primă contribuție o aduce nararea de către Trahanache a vizitei pe care acesta i-o face lui Cațavencu. Politetea servilă a politicianului veros, care nu-l scoate pe neica Zaharia din « venerabil » și « stimabil » ca și tehnica sa de « a-l fierbe » într-o zeamă de « delicatețuri » acidulate alături discursurilor fulminante o altă nuanță — defnitorie — pentru acest ambițios mercantil. De fapt această scenă *narată* înfățișează una din înfruntările capitale ale piesei, și anume, aceea dintre temerarul șef al dizidenței « inteligente » și vicleanul pontif local al partidului guvernamental, înfruntare în care Trahanache își dovedește abilitatea sa de vechi « politician » care nu se prinde cu una, cu două. O altă « narație dramatică » va aduce, apoi, o substanțială completare fișei caracterologice a președintelui « Aurorei Enciclopedice », și anume cea a îmbătării Cetățeanului cu scopuri violent meschine. Văzîndu-l pe Cațavencu în cîrciumă, în alternanța bețivă a halbelor de bere cu paharul de vin, spectatorul (cititorul) contemplă mai deplin micimea sufletească a personajului. Același procedeu îl conturează mai acid pe Tipătescu. Relațiile prefectului cu Joița, urmărite liniar în scenele declarative pot cu un efort îngăduitor să pară romantice, dar imaginea plimbării « la lumină în trăsură cu Zoe și cu nenea Zaharia în tot orașul » evocată în povestea cu numirea steagurilor, fixează personajului o alură cinică stigmatizantă.

Mai apropiată, aparent, de formula frazelor burlești de tip Labiche, *D-ale Carnavalului* înfățișează, nu mai puțin evident, procesul de complicare a construcției interioare prin suplimentarea acțiunii de prim plan. Dacă piesa lui Caragiale ar fi rămas la caraghioslîcul încurcării ițelor în jurul frizeriei-model a lui Nae Girimea, am fi asistat la o creație vodevilistică fragilă și de mult ofilită. Ceea ce conservă comediei în cauză seva sa vie, sînt tocmai arabescurile cu care autorul a complicat liniile falsei propriu-zise. « Acțiunile narate » ocupă, astfel, în *D-ale Carnavalului*

un spațiu larg și determinant pentru definirea unor caractere. Într-adevăr ce-ar însemna Crăcănel fără povestea amorurilor sale «traduse», rostită în același stil epico-dramatic. Narația însuflețită a tribulațiilor spițerului-escroc (făcută de lordache) completează portretul lui Girimea, adăugînd fantelui de mahala, trăsăturile decise ale patronului lucid și întreprinzător. Aci avem de-a face cu un excelent «moment» dramatic care prin pasajele de dialog relatate ca și prin tactica «contabilității duble» contribuie simțitor la atmosfera proprie cadrului social, adîncind caracterul criticii.

Pampon intrînd tiptil în camera Didinei «pe la șase ceasuri dimineata», și descoperind cu «un fior rece» bilețelul de amor al Miței, este o variantă inedită a personajului grosier și cu «ambiț» pe care-l cunoaștem în acțiunea de suprafață a comediei. El se dedublează astfel prin relatarea pe care i-o face lui lordache avînd un ce misterios în glas.

Acumularea detaliilor în comedia caragieliană se produce și prin fixarea în contextul dramatic al unui număr mai mare de figuri decît cel al personajelor care apar în acțiunea vizibilă a fiecărei piese. Păstrînd construcția parcimonioasă a mișcării scenice, Caragiale lărgeste varietatea fondului caracterologic al teatrului său prin includerea peste lista oficială a personajelor dramei, a unor tipuri schițate concis dar memorabil. Este aci o nouă încălcare a cadrului clasic, născută din tehnica «comediilor umane» ale literaturii realiste de la sfîrșitul secolului trecut. Pe această cale își ocupă locurile lor firești în piesele lui Caragiale personaje «absente» ca Țircădău «mitocanul» și «pastramașul» din *Noaptea furtunoasă*; Popa Pripici (mai realizat în absență decît Ionescu și Popescu, amicii săi de «grup»); madam' Pristanda, o Joițăcă aflată pe o altă treaptă socială, dar nu mai puțin ambițioasă și întreprinzătoare; Trahanache-junior autorul înțeleptului dicton cu privire la «soțietatea fără prințipuri», nenea Iancu Bogasieru sau spițerul Frichinescu din *D-ale Carnavalului* și încă alții.

Pe scheletul comediilor de situație, Caragiale aplică altoiul robust al observației realiste, dar elaborînd o tehnică evoluată și esențial inedită în linia dramaturgiei romînești. Cum se explică, dramatismul intens al celebrului act limitat la dialogul dintre Conu Leonida și Efimița, în spațiul strîmt al unei camere? Aci «acțiunile narate» (abundente în textul pensionarului moftangiu) sînt relatate într-o atmosferă saturată de formulele obsesive ale

burgheziei demagogice. Ele alcătuiesc încărcătura de pulbere hilariană care va exploda atunci cînd Leonida va încerca să aplice frazele aberante ale unui articol sforăitor la întîmplările *reale* ale vieții. Contactul dintre gogorițele umflate cu aer ale politicienilor și faptul viu, cotidian al unei petreceri de « lăsată secului » va provoca un enorm efect comic. Se va evidenția — astfel — conflictul dintre valoarea nominală a lexicului utilizat de Leonida (« reacțiune », « revoluție », « republică ») și înțelesul lor demonetizat în limbajul cațavencian. Încurcătura de sensuri, ia locul încurcăturii de situații, indicînd un autor care n-a învățat de la Scribe decît meseria, cu care a urcat însă spre noi căi artistice, capabile să slujească explicarea adîncă a unei problematici necunoscută pînă atunci farsei.

Dacă putem face o apropiere între Caragiale și un reputat comedigraf străin, ne putem referi la mai tînărul său contemporan, Georges Courteline. Semnalăm această asemănare cu toată rezerva cerută de marile deosebiri care-l disting pe autorul *Scrisorii pierdute* de umoristul francez, autor al unor « miticisme » ingenioase, și mai ales lejere. Totuși, cultivarea paradoxurilor provocate de contradicția dintre viața autentică și formele rigide, absurde ale statului capitalist și — ca urmare — dialogul spiritual construit pe *aparență* logicii strînse, dialog care evidențiază prin contrast ilogicul unor practici morale condamnate de istorie, ne conduc la această paralelă. La Brige, personaj familiar în teatrul lui Courteline, este un Mitică galic și, în același timp, un « sucit » care ca și Cănuță încearcă să ia în litera lor normele labile de viață ale unui stat în care « justiția n-are nimic de-a face cu legea ». Evident, Caragiale n-a imitat opera lui Courteline, pe care — dealtminteri — n-a cunoscut-o în întregime, la care nu se referă niciodată și pe care a depășit-o considerabil.

În ceea ce privește dialogul, Caragiale duce la o perfecțiune unică gratuitatea crasă a replicii menite să evidențieze, printr-o acumulare subtilă, caracterul aberant al pseudo-controverselor moftologice. Generat de artificialitatea dezbaterilor « civice » dintr-un climat politic în care noțiunile curente (« patrie », « constituție », « libertate » ș.a.) sînt golite de conținutul lor real, schimbul de opinii între « onorabili » este redus la mimarea ciocnirilor autentice. De fapt lupta între partidele burghezo-moșierești, limitată la dorința de a ocoli nerentabila situație în « opoziție », n-are nici un raport cu *ideile* pe care le implică anapoda și fără a avea în vedere sensul lor exact. Dialogul

caragialian se constituie astfel ca o reprezentare memorabilă a divorțului burgheziei și micii-burghezii cu istoria. Încrămențită în idei fixe și obsesii curente Farfuridi sau Venturiano (ca și amicii lor Tache, Mache, etc.) nu vorbesc omenește, cu miez. Indiferența la înțelesul cuvintelor ei rostesc formule automatizate, în acord cu mișcările lor mecanice pe plan social. *Absurdul* este subliniat în universul satirei caragialiene ca rezultat al ruperii de viață ceea ce caracterizează clasele parazitare ca burghezia și moșierimea. Cufundarea moftangiului în convenții și conveniențe determină exprimarea sa în fraze și argumentări illogice, care condamnă, prin subtextul lor satiric, caracterul anacronic al unei orînduiri descompuse. În instantaneul dramatic *Căldură mare* autorul execută o particulară desvăluire a esenței « moftangiului », parazită prin definiție. Indicarea precisă a identității « persoanelor » și a naturii acțiunilor la care acestea participă este abandonată aproape total, tocmai pentru că nu prezintă o însemnătate reală într-o existență lîncedă și — în ciuda vociferărilor stridente — abulică. Așadar Domnul care sună la casa cu nr. 11 bis din strada Pacienții duce o convorbire fără utilitate, într-o adevărată beție a ineficienței izvorită din dezinteresul său funciar pentru tot ceea ce nu-i amenință « onorabilitatea » și acoperirea acesteia în bilete de bancă. Încurcarea numelui străzii este laterală temei acestui dialog savuros, esențială rămînînd *permanența* confuziei, alimentată de suficiența țifnoasă a amicului în cauză. Ultima frază, prin care i se poruncește birjarului să se întoarcă la aceeași adresă greșită, creează — la capătul — unor dialoguri de o succulentă stupiditate, impresia eternității unei neînțelegeri într-un veșnic circuit năuc, departe de orice infiltrație a rațiunii lucide.

Dialogul comic, care crește grotesc pe temeiul absenței logice și bunului simț a ilustrat nu puține creații dramatice din numeroase literaturi naționale. Pornind de la o rădăcină comună: relevarea dezacordului dintre rațiunea umană vie și morala profund retrogradă a burgheziei muribunde, această modalitate artistică a analizei psihologice a cunoscut multiple variante. Alura dialogului caragialian poate fi recunoscută în opere teatrale de critică socială de o mare diversitate, mergînd de la Jarry la Dürrenmatt, cînd acesta n-a fost pur și simplu transplantat (cu rezultate

care merită să fie discutate) în dramaturgia lui Eugène Ionesco, care a dat și o versiune franțuzească a momentului *Căldură mare*. Adeseori însă, în teatrul burghez contemporan comicul absurdului și dialogul încriminării ilogicului au fost detașate de sensul lor critic la adresa tarelor unor orînduiri anti-umane și anti-populare. Pierzîndu-și seva satirică, ele au devenit, la rîndul lor, nefirești și nocive în uscăciunea lor desaxată.

Interesul firesc al operei lui Caragiale pentru relieful deplin al principiilor pe care le afirmă în dezbaterile la care s-a angajat, a apropiat-o considerabil de tehnica modernă a simbolurilor, abordată de autorul *Scrisorii pierdute* într-o manieră remarcabilă. Scrisoarea pierdută de către Joița capătă astfel valoarea de efigie satirică prin «coincidența» apariției unei alte scrisori rătăcite, arma politică a lui Dandanache. Așezată într-un început de serie, cu efecte identice și cu același mobil, bilețelul de amor al prefec-tului Fănică devine un sistem consemnînd mîrșăvia «afacerilor publice» ale unei clase corupte. Dar autorul actului programatic *Începem scris* în 1909 pentru deschiderea stagiunii companiei Davila, în care fiecare personaj are funcții simbolice riguroase, crease, încă înainte, în «Cetățeanul turmentat», o remarcabilă figură cu sarcina reprezentării anonime a «lipsei de opinii» proprii micului burghez «intrat în politică», pentru a mima cu emfază gesturile civice. Rolul covîrșitor pe care-l joacă tehnica simbolurilor în schițe și momente merită, desigur, o cercetare atentă.

Un real interes prezintă, în aceeași ordine de idei, zestrea satirică a numelor de oameni, străzi și orașe în opera marelui satiric. Valoarea pentru tipologie a onomasticii caragialești a făcut, după cum se știe, obiectul unui studiu atent al lui G. Ibrăileanu care a relevat mai ales raportul strîns dintre nume și natura personajelor. Se cuvine să subliniem mai puternic *capacitatea generalizatoare* a unor nume obținute printr-o alchimie care are în vedere aportul sunetului, al culorii locale și al unui cifru scris cu cerneală simpatică, toate îmbinate spre a sluji unei mai sigure ridicări a personajelor respective la rangul de tipuri. Exemplele domnișoarei Parugadi interpreta romanței «Stella confidente» sau al simțitorului Telemac Răzăchescu, zis și Crăcănel sînt, alături

de atâtea altele concludente și reclamă o analiză minuțioasă. Potențialul intrinsec al numelor indică adeseori sensul social mai amplu al acțiunii devenind adevărate semnalizări metaforice. Toate aceste particularități ale operei lui Caragiale, cer o cercetare profundă și amănunțită. Până atunci ni se pare important să subliniem încă odată că abordarea inovației expresive nu se datorește dorinței gratuite de «a face altfel». Inamic înrăit al falselor podoabe, Caragiale a deschis drumuri noi în artă, solicitat de o problematică atât de actuală încât a preocupat multe decenii încă după moartea maestrului pe cei mai buni dintre autorii satirici. Afirmând că este un «om vechi», Caragiale va fi zîmbit subțire prietenilor săi, în vreme ce desăvârșea o operă de o noutate tulburătoare.

V. MÎNDRA



Pace

ANTON REFREGIER (S.U.A.)

CARAGIALE ȘI VIRTUȚIILE FILMULUI

I. L. Caragiale, participînd în mod direct și pasionat la lupta politică și culturală a epocii lui, a căutat să dea, în mod conștient intervențiilor lui polemice și operelor lui artistice o maximă eficiență prin actualitatea lor imediată și prin expresia lor incisivă, lapidară, funcțională.

Pentru a putea influența sufletul contemporanilor săi a renunțat deliberat la stilul tradițional al digresiunilor lirico-descriptive și a adoptat cu vehemență stilul direct, limbajul concret, vizual, afectiv, un limbaj al imaginilor, articulat cu maximă economie după exigențele ritmului temporal al acțiunilor umane.

Ridicîndu-se cu sarcasm și uneori cu amărăciune împotriva literaturii « rococo », împotriva expresiei pletorice, a încărcării descrierii cu lirism retoric și anemic, împotriva aceluia aparat exterior supradimensionat care ducea la aproximarea leneșă a realității și la abstractizarea expresiei literare, Caragiale pledează pentru o lucrare artistică în care expresia să fie o funcție desăvîrșită a conținutului, pentru o operă de artă care să aibă o viață a ei tot atît de armonioasă și de ireductibilă ca orice ființă vie, ale cărei organe se condiționează reciproc în vederea menținerii complexității întregului și a funcției lui. « Dacă expresiunea formală nu poate îmbrăca potrivit intențiunea, opera este un monstru neviabil; expresia se topește-n vînt, ea nu înseamnă nimica; fiindcă nu ea este scopul, ea este mijlocul, și ca atare, în cazul acesta, nu poate servi la nimic » (*Cîteva păreri*).

La baza stilului artistic al lui Caragiale stă constanta lui preocupare de a reflecta sau a reproduce mișcarea realității în devenire, cu dinamica și ritmul ei. «*Ritmul — iată esența stilului*» a exclamat el, ca o concluzie peremptorie la niște discuții despre artă.

Prin tehnica lui narativă prin excelență obiectivă, fără inutile introspecții psihologice și fără comentarii intermediare, prin modul în care înfățișează viața personajelor, când văzute prin ochii unui protagonist, când prin ai unui martor mut, care de fiecare dată este autorul, prin modul în care construiește spațiul și timpul în care are loc acțiunea, reproducându-le și sintetizându-le, prin riguroasa fixare a unghiului și distanței de la care sînt văzute personajele, precum și judicioasa și frecventa schimbare a acestor «puncte de vedere» și a distanțelor, prin măiestrita folosire a efectelor de lumină și a celor sonore, stilul lui Caragiale se aseamănă, adeseori în mod izbitor, cu stilul «narațiunii» cinematografice.

Prin urmare, o paralelă imediată se impune aici între stilul narativ al lui Caragiale din povestiri și schițe și stilul narativ al cinematografului așa cum se traduce acesta în montajul global al filmului.

Un studiu interesant și vast s-ar putea întreprinde de pe această bază, dar aici mă voi limita la cîteva exemple care să ilustreze această uimitoare corespondență de stil și «procedee» și care ar putea avea vreo utilitate pentru cei care caută mijlocul de a-și însuși metodele de scriere în imagini vizuale, proprii oricărui scenariu... de film.

Pentru început aș vrea să scot în lumină un «amănunt» de natură tehnică luat aproape la întîmplare. E vorba de schița *Petițiune*. De la un capăt la altul, acțiunea personajelor este privită din unghiul de vedere și de la înălțimea unui martor invizibil și mut, care șade pe un scaun aranjat perpendicular pe linia ideală legînd pe ampolaiat de cetățeanul cu cererea.

Acest «punct de vedere» sau unghi determină cu o rigoare inflexibilă toate relațiile spațiale și temporale dintre personajele în acțiune și observator. Acest fapt de natură tehnică dă narațiunii o anumită soliditate obiectivă și continuitate. Dar unicitatea și stăruința acestui «punct de vedere» identificat în schița *Petițiune* se pare că este o regulă ori de cîte ori acțiunea se petrece într-un loc de acțiune anumit. O dată cu

Romanian drama and ルーマニア演劇とカラジアーレ "Caragiale"



イオン・ルカ・カラジアーレ
(一八五二—一九二二)

ルーマニア演劇概要

ルーマニアの演劇の歴史は一八一六年にヤッシー市に住む特権貴族階級の子息たちによつて行つたことから始まるようです。ルーマニア人による最初のルーマニア語を使用しての上演でした。一八二九年には、演劇史上重視すべき事が起ります。それは、ワイルハーモニック協会が創設され、民衆の要望に応えて音楽、声学、文学のための学校が開かれることです。そこでは世界各国のすぐれた脚本の翻訳に力を注ぐかわら国民劇場に相応しいホール建築を企劃します。二年後、ワイルハーモニック協会は戯曲集を発行し、上演も行つていきます。ここに集つた人たちのさかんな啓蒙活動によつて、政府や地主サロンに集る貴族たちから、レバトリイが規制度を破壊するものと見做されたり、日常語を使用して上演される演物の軽蔑等の迫害があつたにもかかわらず、他の芸術部門の活動は活発になつていきます。日常語を使用する演



劇への興味から、創作劇への運動が熱心に進められて行きます。この創作劇は大衆の生活を反映し、強い諷刺に満ちたものが求められて行くわけです。こういう中で一八三〇年・四八年には二つの劇場が設けられ、外国の劇団が招待されることから演劇に対する関心も

つた国立劇場が（個人企十六にふえて行きます。外に州立劇場があり、市に結びつきながら、現実

い平和な世界をつくるだています。例えば「死のたのしみ」は新らしく

あるための、そして、演劇を持つていようです。カラジアーレはその個での生活から体験した彼のドラマツルギイが、現在、ルーマニア人民は「失くした手紙」そのレバトリイに加

カラジアーレ

イオン・ルカ・カラジアーレはルーマニア・ブカレスト外の村（現在カラジアーレ）で生れ、その地で中年にイオルグ・カラジアーレとして入ります。イオン・ルカ・カラジアーレはいくつかの職業を本質し、改正、新聞



CARAGIALE PESTE HOTARE

Caragiale nu este singurul scriitor român pe care, în trecut, nu l-a cunoscut străinătatea.

În 1952 se reprezintă pentru prima dată la Moscova, și pentru prima dată într-o țară străină *O scrisoare pierdută*. Succesul a fost atât de mare încât și alte teatre de limbă rusă s-au grăbit să-l înscrie în repertoriul lor. Piesa a fost apoi tradusă în limba ucraineană, în georgiană și letonă și reprezentată pe mai bine de cincisprezece scene din U.R.S.S.

În 1955 André Kedros traduce *O scrisoare pierdută* în limba franceză și piesa este jucată pe scena unui teatru de buzunar. Oamenii de specialitate iau astfel cunoștință de existența lui Caragiale și îi aplaudă opera. În 1956, Teatrul Național din București întreprinde primul turneu oficial de la existența sa, în cadrul Festivalului de la Paris al Teatrului Națiunilor, având în repertoriul său capodopera lui Caragiale și *Ultima oră* de Mihail Sebastian. Este prima dată, după încercarea din 1899 a lui Grigore Manolescu și a Aristiziei Romanescu de a populariza teatrul românesc, când pe o scenă străină răsună limba noastră. Nu este ușor să impresionezi publicul parizian, al cărui gust teatral este format de o veche și strălucită tradiție. Și este cu atât mai puțin ușor să primești aclamații, jucând

un autor realist critic aproape necunoscut, din partea unor spectatori educați, mai ales în ultimii ani, la școala teatrului disperării. Caragiale a trecut totuși prin cerul de foc al scepticismului și al blazării și a ieșit triumfător. Publicul a aplaudat entuziast spectacolul, iar presa a fost unanimă în aprecierea piesei și a interpretelor ei.

« Această piesă, care datează din 1884, — scrie cronicarul ziarului *Le Figaro*, — și care constituie o satiră a moravurilor politice ale vremii, și-a păstrat toată forța comică și n-a pierdut nimic din virtuțile ei satirice. *Ba poate că o câștigat* ». Iar *Le Figaro Littéraire* menționează: « Este, fără îndoială, extrem de savuros să vezi dărîmat acest complex sistem unde șantajul, interesele particulare, fraudă, incompetența și vorbăria erau marile principii solemne afirmate în reuniunile electorale. Canaliile fățișe ale lui I. L. Caragiale amintesc cu voce bună și cruzime atîtea canalii captușite cu cilți și ipocrizie pe care le cunoaștem foarte bine, încît nu e de loc numai democrația română de la 1884, cea de care ridem ».

« O SCRISOARE PIERDUTĂ » — Bagdad



« O SCRISOARE PIERDUTĂ » la Teatrul de Stat din Lodz — R. P. Polonă

Observația cu privire la actualitatea caracterelor și la satirizarea politicianismului aparține unor ziare burgheze, cărora nu li se poate în nici un caz imputa o poziție critică față de viața politică contemporană a Franței.

Atitudinea lui Guy Lecler, cronicarul ziarului *L'Humanité*, este, evident, mai netă: « Ah, dacă autorii noștri progresiști de azi ar putea să încerce o asemenea satiră și dacă ar putea reuși într-un asemenea chip ! »

Reprezentarea *Scrisorii pierdute* în cadrul Festivalului de la Paris a avut un rol însemnat în cunoașterea marelui nostru scriitor nu numai de către publicul parizian, dar și de alți numeroși reprezentanți ai mișcării teatrelor mondiale, veniți cu acel prilej în capitala Franței. Opera de popularizare a literaturii românești dincolo de hotarele țării face însă parte dintr-o nouă politică culturală, din politica culturală a regimului nostru, care urmărește realizarea unuiu dintre cele mai nobile idealuri ale omenirii, și anume, împrietenirea popoarelor pe calea cunoașterii. Iar literatura, și în cadrul ei teatrul, este una dintre căile cele mai accesibile și mai directe ale cunoașterii.

TEATR Сагдиря

И. А. Караджале
ПОТЕРЯННОЕ
ВРЕМЯ

Хомедия в 4 действиях

Proza și dramaturgia lui Caragiale, și desigur nu numai ele, au fost traduse de editurile noastre în cele mai importante limbi de circulație universală. Răspindite astfel pe tot pământul, ele au putut fi cunoscute și traduse în limbile multor țări. Și nu poate nimeni să afirme că opera lui Caragiale ar fi fost tălmăcită în flamandă, arabă, ebraică, japoneză sau engleză, dacă editorul ei, negustor într-o țară capitalistă, n-ar fi fost convins de valoarea sa literară și de vnzarea integrală a ediției.

Teatrul lui Caragiale, în deosebi *O scrisoare pierdută*, este jucat astăzi pe toate continentele, cu excepția — deocamdată ! — a Australiei. « Intraductibilul » Caragiale și-a găsit traducători în Peru și Polonia, în Germania și Vietnam, în Cehoslovacia și Jugoslavia, în Bulgaria și China. « Despre Ion Luca Caragiale, — scria criticul dramatic al ziarului *Il Resto del Carlino*, cu prilejul reprezentării *Scrisorii pierdute* la Bologna, — s-a știut puțin aici la noi și s-a reprezentat și mai puțin. Este bine-înțeles vina noastră, dată fiind valoarea operei lui Caragiale. » Noi credem că vina a fost mai puțin a cetățenilor bolognezi, cit a conducătorilor României burghezo-moșieresci, care au făcut totul pentru ca această admirabilă operă a marelui nostru Caragiale să nu străbată granițele.

Personajele lui Caragiale, « act de strict locale », sînt astăzi înțelese de publicul din Buenos-Aires sau din Tampere din Bagdad sau din Roma, din Bogota (Columbia), Montevideo (Uruguay) sau Lima (Peru). Și chiar de către cel din R. F. Germană, al cărui simț estetic este destul de deformat prin spectacolele cu caracter aproape exclusiv decadent.

AFIȘUL SCRISORII PIERDUTE — URSS —
Moscova, Teatrul de Satiră, 1952

Moment din « O SCRISOARE PIERDUTĂ »
Franța — Paris — « Théâtre de Poche » 1953





«O SCRISOARE PIERDUTĂ»
— Teatrul «Dionysos» —
Grecia — Atena

«O SCRISOARE PIERDUTĂ»
— Teatrul Universitar —
Montevideo — Uruguay

TEATRO UNIVERSITARIO
AFILIADO A LA FEDERACION DE TEATROS INDEPENDIENTES



UNA CARTA PERDIDA



«O SCRISOARE PIERDUTĂ» — Théâtre de Poche — Paris

Ce găsește totuși spectatorii unor țări atât de îndepărtate, cu o civilizație atât de diferită de a noastră, în opera scriitorului român? Caragiale are totuși de luptat în țările capitaliste cu concurența neloială a unui reperoriu facil, accesibil, atractiv prin noutatea lui, impus spectatorilor de către teatrele comerciale, susținut de autoritatea culturală și elogiat de presa oficială. Ne-o spune cronicarul ziarului belgian *La Matin*: «Caragiale este un adevărat dramaturg, iar comicul său are meritul de a fi internațional. Personajele lui sînt eterne, ne vor face veșnic să rîdem, chiar dacă regimul sub care s-au născut a fost de mult măturat».

«O NOAPTE FURTUNOASĂ» — Teatrul Fray Mocho — Cangallo — 1952



Și mai clar încă ne-o mărturisește criticul japonez Koji Ozaki: « Nici n-a trecut un sfert de oră de la ridicarea cortinei, și lumea a izbucnit în ris la discuția dintre Tipăcescu și Pristanda. Pentru publicul japonez, Caragiale descrie nu evenimente din secolul al XIX-lea, ci, pentru Japonia, chiar din timpurile noastre. Unii dintre spectatori au privit pios ca aparținând anului 1961, iar personajele, deși în costume europene de la sfârșitul secolului al XIX-lea, le-au amintit de unii politicieni conservatori japonezi ».

Iată dar că Ion Luca Caragiale este și va rămâne preșios nu numai prin inegalabila sa valoare artistică, prin neîntrecutul său umor, dar mai ales prin caracterul universal valabil al personajelor sale. Și iată de ce publicul, marele public popular, îl prețuiește și îl aplaudă la orice latitudine și pe orice meridian al globului.

IOAN MASSOFF

SPIRIDON ÎN «O NOAPTE FURTUNOASĂ» — La Teatrul Fray Mocho — Buenos Aires



@Asociația Ziarștilor Independenți din România

KADOTETTU KIRJE

Nelinäytöksinen komedia

Suomennos Britta Polttila ja Arvo Turtiainen

Skandinaavinen kantaesitys

HENKILOT:

Stefan Tipatescu, piirikunnan kuvernööri	RISTO MAKELA
Agamemnon Dandeneche, poliitikko, v:n 1848 vallankumouksen veteraani	VEIKKO UUSIMÄKI
Zaharia Trahanache, kiinteän valtiokunnan, vaali-, koulus-, maatalous- ym. valtiokuntien ja lautakuntien puheenjohtaja	KALLE KIRJAVAINEN
Tache Farlutidi, asiantaja, em. valtio- ja lautakuntien jäsen	YRJO JÄRVINEN
lordache Branzovenescu, kuten yllä	HEINO TURKKO
Nae Catavencu, asiantaja, sanomal. "Karpaattien Huuto" julkaisija ja päätoim., valistuksellisuusseurain- minnallisen seuran "Romanian Talouden Aurora" perustaja ja puheenjohtaja	VALTERI VIRMÄJOKI
Ionescu, opettaja, em. lehden avustaja ja seuran jäsen ..	NESTORI SARRI
Popescu, kuin yllä	HELGE HANSILA
Ghita Pristanda, poliisipäällikkö	LEEVI KUURANNE
Humalainen kansalainen	EERO V. KOSTEIKKO
Zoe Trahanache, Zaharian vaimo	HELENA SALONIUS
Palvelija	TAUNO LEHTONEN

Valitsijoita, kaupungin porvareita ym.

Tapahtumapaikka: Erään innoitettupiiirikunnan pääkaupunki Romanian vuoristoseu-
dulla 1880-luvulla.

1. ja 2. näytös kuvernöörin talossa. 3. raatihuoneen oikeudenistuntosalissa, 4.
Trahanachen puutarhassa. Väliajat 2. ja 3. näytöksen jälkeen.

Lavastus LASSI SALOVAARA

Puvut BUKARESTIN KANSALLISTEATTERISTA

OHJAAJAVIERAILIJA

Sica Alexandrescu

BUKARESTIN KANSALLISTEATTERIN PÄÄOHJAAJA

schimbarea locului de acțiune se schimbă și punctul în care se «așază» observatorul. (Vezi, între altele, ca model tipic, schița *Grand Hotel «Victoria Română»* în care cea mai mare parte a scenelor este văzută de sus, de la etajul hotelului).

Punctul de vedere ales este de fiecare dată cel mai favorabil, ca locul celui mai privilegiat spectator din stal la teatru. Această localizare precisă a unghiului de privire este probabil și o deprindere a lui Caragiale, care a trăit în teatru și a scris după o optică de teatru. Dar dacă în multe schițe distanța de cuprindere a spațiului acțiunii sînt invariabile în fiecare «scenă» separată, așa cum sînt de altfel și pentru spectatorul imobil din stal, o variație infinită obține scriitorul prin schimbarea și reliefaarea oportună a centrilor de interes și de atenție, vizual și auditivi.

Uneori, cînd scenele sînt văzute prin ochii unui participant la acțiune, punctul de vedere și unghiul devin mobile o dată cu punerea în mișcare a «observatorului», (*Doză loturi, Inspecțiune, Tren de plăcere* ș.a.). Și în aceste prilejuri narațiunea lui Caragiale urmează aceeași metodă și tehnică artistică exactă, cu imagini vizuale concrete, extrem de precis conturate.

O altă «caracteristică», «cinematografică», a narațiunii lui Caragiale este cuprinderea exactă a spațiului în care se mișcă sau în care sînt plasate personajele. Adeseori, în film, tensiunea psihologică, și coerența acțiunii se obțin prin modul în care se face legătura spațială dintre eroi prin mijlocirea privirilor. De o astfel de «tehnică» se folosește Caragiale în schița *Accelerat No. 17* în care «suspensia» psihologică este introdusă în povestire din primele momente:

«Un individ purtînd pe umeri o șubă largă, cu o căciulă mare pe ceafă, stă la masă în restaurantul Gării de Nord și bea ceai. Are un geamantan de pînză cu cercuri de tinichea alături pe un scaun, și pe masă un sac de piele neagră, prin mînușa căruia își ține petrecută bine mîna stîngă pînă la încheietura brațului. După figură, după maniere și port, trebuie să fie vreun negustor, ori arendaș din provincie.

Un domn bine îmbrăcat, blană cu guler de astrahan și căciuliță asemenea, bea cafea la altă masă, fumează și se uită din cînd în cînd către provincial, care nu ia seama de loc că-l observă cineva. În același timp, domnul trage cu ochii la ușă: așteaptă de sigur pe cineva, și cu nerăbdare...»

Acest limbaj mut al privirilor «domnului», în contrast cu izolarea provincialului care-și păzește sacul de piele neagră, rezumă în mod sugestiv și cu un laconism extraordinar o situație care are în centrul ei o încărcătură explozivă.

Acuitatea vizuală a lui Caragiale și imaginația lui plastică se manifestă nu numai în precisa «fotografiere» a obiectelor și al aspectului exterior al personajelor după tipicul naturalist. Această descriere are întotdeauna rolul de a desvălui anumite caracteristici psihologice și sociale ale eroilor fixând prin câteva trăsături de pensulă atât portretul acestora cât și starea lor de spirit momentană. Elocvența tăcută a acestor mijloace plastice face parte din arsenalul actual al oricărui film realist în care se urmărește realizarea sintezei energice a elementelor care compun cadrul cinematografic. Iată, de pildă, începutul schiței *Art 214*:

«...Cocoana este îmbrăcată, cum purtau înainte vreme mahalagioaicele, cu barej havain legată la cap, rochie și pieptar de lână de aceeași culoare, și un tărănaș conabiu, făcut cu iglița; în mâini, mănuși de imitație de mătase, fără dește. E o femeie de vreo cincizeci de ani, destul de bine ținută, cam prea dreasă la obraz: sprincenele ca niște lipitori; dinții cam negriți de ristic și de tutun; foarte veselă și vioaie, vorbește și gesticulează degajat, chiar cu multă volubilitate și cu o figură plină de expresie.

Tinărul are aerul unui împiecat de minister; redingotă de camgarn la trei butoni, cravată strigătoare, pantaloni de culoarea oului de rață leșească și pălărie cilindru. El urmează cu încredere pe femeie, care intră cu pasul hotărât»...

În acest «tablou» vestimentar sînt introduse cîteva note alusive care definesc nu numai caracterul eroilor dar și natura raporturilor dintre ei, făcîndu-le evidente pentru «spectatorii» virtuali ai scenei.

Dar, capacitatea descriptivă strict vizuală și sintetică a lui Caragiale se manifestă într-un mod aproape pictural în modul în care știe să folosească lumina ca element expresiv al «cadrului» acțiunii. Ca în atîtea filme de atmosferă, ambianța este astfel zugrăvită cu ajutorul efectelor de lumină încît introduce pe cititor imediat în atmosfera acțiunii care va urma, dîndu-i tonul psihologic potrivit:

«La o răspîntie de mahala strălucește de departe în fel de fel de fețe gîmlicul unei cîrciume, razele lămpii din tavan trecînd afară prin clădire pline cu deosebite vopseli străvezii.

Afară e o vreme ciinească: plouă ca prin sită și bate vînt rece. Începe iarna. A-nnoptat bine. Prin dîra de lumină, se vede o umbră înaintînd cu pași grăbiți. Umbra urmează calea luminată, ferindu-se de băltoace, se apropie și intră în cîrciumă». (*Ultima emisiune...*)

Ai impresia că ești martorul unei drame în care lumina, ploaia, fațada cîrciumei sordide și umbra înfrigurată care se strecoară pe lingă zid, constituie elementele tonale de început, fixate cu un relief magistral.

În schița *Inspecțiune* senzația extraordinară că te afli în fața unei secvențe cinematografice ți-o dă descrierea comportării unui personaj, epizodic, în care lumina, detaliile, distanțele, mișcările se contopesc într-o suită de imagini vizuale articulate cu un simț extrem de fin al ritmului și al tensiunii mintale care rezultă:

«...La lumina spălăcită a becului Auer, chipul camaradului seamănă cu icoana unui martir în urma chinurilor: e alb ca varul, cu umbre albastre; fălcile-i sînt încleștate; nasul tras, ochii pierduți în extaz. În mina-i asemenea albă, ca și cum pe sub piele n-ar curge un pic de sînge, ține o linguriță, cu care amestecă, încet, încet de tot, zahărul într-o ceașcă plină cu șvarț. Din cînd în cînd oftează din adînc pe nas, umflîndu-și nările. Cum îl văd, camarazii se apropie de el și-l salută. El le zîmbește — zîmbetul sfînt al martirului, care-ntrevede, prin deschizătura regiunilor cerești, lumina vieții eterne — și urmează să amestece în ceașcă fără a schimba cituși de puțin măsura mișcării...»

În contextul povestirii acest moment, din care am extras doar începutul, aduce un element de tensiune superlativă. Liniștea, somnambulică parcă, a personajului, cadența mecanică a gesturilor lui, fixitatea pozei și a privirii, intră într-un violent contrast cu agitația și neliniștea celorlalți eroi. Modul cum reacționează în continuare la întrebările acestora ridică tensiunea psihologică a momentului pînă la o limită aproape insuportabilă, ca în cele mai bune filme în care «suspensia» e principalul vehicul al acțiunii și al atenției spectatorilor. Iată dovada:

«...Camarazii, înțelegînd starea sufletească a camaradului, s-așază discreți la o masă alături și comandă cafele... Dar unul are o inspirație și, mai puțin discret decît ceilalți, se adresează către omul care amestecă în ceașcă.

— Mitică... nu cumva ai văzut tu astăseară pe undeva pe nenea Anghelache?

Mitică zîmbește și face semn din cap că da. Toți trei camarazi se ridică drept în picioare:

— Unde?

Mitică face semn cu palma stîngă pe masă, adică: *aici*.

Mitică face din buze un semn și ridică din umeri, adică: *n-aș putea spune precis, cînd...*

— Spune, nene, păcatele mele! strigă unul scos din răbdare!... Cînd a plecat?

Mitică amestecă cu mîna dreaptă și arată cu cea stîngă «spre ușă: *acuşic-a plecat...*»

Această scenă intermediară continuă sub forma aceasta, punînd în paralele și în conflict două stări psihologice radical diferite (placiditatea minerală a lui Mitică și agitația și panica celorlalți) într-un tempo dozat cu o extremă minuțiozitate, ca într-o suită clasică de montaj cinematografic.

În filmele noastre după Caragiale (cu excepția, poate, a schiței *Lanțul slăbiciunilor*) accentul s-a pus cu exclusivitate aș spune pe mișcarea exterioară a personajelor ca suport direct și consecință a dialogurilor. Nu s-a observat că în piesele și cu deosebire în schițele sale, Caragiale întreprinde o subtilă și complexă analiză psihologică în care personajele intră nu numai în relații dramatice reciproce (traduse în replici, gesturi) ci și în raporturi cu spațiul și timpul ca elemente componente ale narațiunii sau ale construcțiilor dramatice.

Această dominantă a spațiului și a timpului corelativ prin care cinematograful își afirmă «importanța excepțională și noutatea absolută a aportului său tehnic și estetic» în republica artelor, a fost intuită și făcută sensibilă de «bătrînul» Caragiale, care, și în acest mod, ne servește o exemplară demonstrație de «modernism».

Perceperea dinamică a spațiului în care se succed acțiunile personajelor (ca în *Inspecțiune* sau *Tren de plăcere*), se pretează nu numai la o transcriere filmică «tradițională» cu multă mișcare și dese schimbări de locuri, într-un ritm construit cu savantă alternare de tempouri, dar ne prilejuiește și o foarte «modernă» valorificare psihologică a timpului.

Concentrarea spațiului și sinteza timpului sînt elemente esențiale pentru realizarea dinamismului narațiunii cinematografice din care se elimină drastic toate fazele neutre ale

mișcării personajelor, momentele de tranziție inutile. Această metodă a condensării timpului și spațiului poate fi identificată și urmărită în întreaga construcție a schițelor *Inspekțiune* și *Tren de plăcere*. Pentru exemplificare voi folosi aici doar începutul schiței *Búbico* în care procedeul acestei sinteze este evident:

« Nouă ceasuri și nouă minute. . . Peste șase minute pleacă trenul. Un minut încă și se-nchide casa. Repede-mi iau biletul, ies pe peron, alerg la tren, sînt în vagon. . . Trec de colo pînă colo prin coridor, să văz în care compartiment aș găsi un loc mai comod. . . Aci. O damă singură și fumează, atît mai bine! Întru și salut. . . » etc.

Aceasta-i o secvență miniaturală de momente ale mișcării personajului din care au fost eliminate toate fazele inutile, concentrîndu-le într-o singură traiectorie vertiginoasă: de la casa de bilete în vagon.

Uneori însă timpul lecturii și ritmul ei coincid cu durata materială și cu ritmul succederii imaginilor vizuale pe ecranul mintal al cititorului. (*Petițiune, Căldură mare, Vizită, Art. 214 ș.a.*)

Senzația aproape tactilă a trecerii timpului, a scurgerii lui materiale ne-o dă începutul, ca și restul schiței *Petițiune*:

« . . . Sînt 7 ceasuri fără zece minute de dimineață. În biroul registraturii generale a unei mari administrațiuni, impiegatul își pregătește registrul, așteptînd să bată ceasul, ca să ridice oblonul de la ferestruia pe unde i se înmînează corespondența oficială și petițiile particulare. Pe cînd se șterge de sudoare, gîndind la cine știe ce, aude ciocănituri la oblonul lăsat. Se uită la ceasul său, reglat adineaori după cel oficial: 7 fără 5 minute. . . Dă din umeri, se șterge iarăși și gîndește mai departe. . . Ciocăniturile de afară au trecut; dar peste cîteva momente iar încep cu mai multă tărie și insistență. Impiegatul dinăuntru se uită la ceas: 7 fără 2 minute. Dă din umeri, se șterge de sudoare și își urmează gîndurile intime. . . Ciocăniturile se îndoiesc cu violență. . . În sfîrșit, cele două minute au trecut: ceasul arată 7 punct. Impiegatul trage zăvorul și ridică oblonul, lăsînd ferestruia închisă numai cu geamul. Se uită afară. La geam, e un dîmn, care așteaptă; probabil acela ciocănea. Impiegatul ridică și geamul. » ș.a.m.d.

Această desăvîrșită identitate a duratei nu este urmarea unui pedantism al descrierii de care Caragiale este cu totul străin. Reproducerea obiectivă a duratei timpului în imaginea vizuală, în succesiunea neîntreruptă a fazelor mișcării, cu o

desăvîrșită știință a dozării elementelor de atmosferă, a fost făcută în vederea obținerii efectului imediat: toropeala unui birou administrativ într-o dimineață înăbușitoare de vară, simbol al inerției birocratice și, în adaos, al tembelismului mic-burghez.

Senzația scurgerii materiale a timpului și climatul psihologic al acțiunii într-o halucinantă consonanță de ritm și de ton cu atmosfera toridă de vară, le regăsim și în schița *Căldură mare* :

« Termometrul spune la umbră 33° Celsius . . . Sub arșița soarelui, se oprește o birjă în strada Pacienței, la numărul 11 bis, către orele trei după amiaz. Un domn se dă jos din trăsură și cu pas moleșit s-apropie de ușa marchizei, unde pune degetul pe butonul soneriei. Sună o dată . . . nimic; de două ori, de trei . . . , iar nimic; se razimă în buton cu degetul, pe care nu-l mai ridică . . . În sfîrșit, un fecior vine să deschidă . . . »

În desfășurarea ulterioară a schiței, ritmul replicilor, lungimea lor aproximativ egală, alternanța lor mecanică, de pendul, pauzele egale dintre ele, zgîrcenia și stereotipia mimicii și a gesturilor, traduc vizual și auditiv, lenea și inerția gândului toropit de căldură, potrivit cu « indicația » lapidară și ironică a maestrului: « În tot ce urmează, persoanele toate păstrează un calm imperturbabil, egal și plin de dignitate ».

M-am oprit mai mult asupra acestor exemple pentru ca să amintesc că în cinematografie au existat și există încă încercări ambițioase, dar foarte greu realizabile, de a obține în film unitatea perfectă dintre timp și acțiune.

Cinematografia noastră l-a « descoperit » pe Caragiale destul de târziu, din motive pe care nu mă voi strădui să le arăt aici. Demn de reținut este însă faptul, că pe ecranul filmului romînesc au trecut, în modalități artistice diferite, toate piesele lui Caragiale și cîteva dintre schițele lui.

În ultimele ecranizări foarte libere față de originalele literare s-a pornit mai mult de la resursele de farsă ale comediilor lui Caragiale îngroșîndu-se liniile acțiunii și comportării personajelor, plasîndu-le uneori într-o zonă artificială și foarte convențională care friza citeodată vodevilul și bufoneria. (*D-ale Carnavalului*).

Prima ecranizare după Caragiale a fost *O noapte furtunoasă* operă a unui regizor de film cu o optică hotărît cinematografică și care a știut să folosească cu o fidelitate maximă în acest caz, textul original. Modificările aduse structurii piesei au avut

scopul de a o transforma în spectacol filmic, eliminând toate restricțiile impuse acțiunii de către spațiul scenic. Astfel acțiunile care se petreceau dincolo de culise și care în piesă și deci în spectacolul teatral tradițional erau relatate de diferitele personaje, pe ecran au fost făcute vizibile, cu ușoare transmutații de text.

O *scrisoare pierdută* care a urmat, a fost un film spectacol. Chiar dacă un astfel de film n-are altă menire decât de a reproduce spectacolul teatral, adică de a restitui pe ecran esența rezolvării teatrale a operii dramatice, este în drept să folosească în mod complet mijloacele de expresie cinematografice, tehnica specifică lui. Deci, aparatul de filmat va părăsi locul fix ocupat în stal de cel mai norocos spectator și va face uz de nelimitata lui mobilitate pentru a reproduce *spectacolul teatral* din punct de vedere și unghiuri cât mai variate. Totuși, ceea ce se obține pe această cale nu poate fi altceva decât echivalența tehnică, în limbaj cinematografic, a unui spectacol-teatral. La un astfel de rezultat a ajuns de altfel și filmul-spectacol *O scrisoare pierdută*.

Ipostazele cinematografice ale schițelor *Viziță*, *Lanțul slăbiciunilor* și *Arendașul român* sînt o exemplară transpunere filmică a textului integral al lui Caragiale și o dovadă de netăgăduit a virtuților vizuale, obiective, ale artei marelui scriitor. Datorită fidelității și rigorii în echivalarea expresiei literare cu cea filmică, datorită păstrării exacte a tonului și ascuțitului satirei sociale, a reliefului tipurilor și caracterelor, datorită identității ritmice a mișcării din schițele literare cu mișcarea din schițele cinematografice, aceste filme de scurt metraj pot fi oricînd revăzute cu aceeași încîntare cu care se recitesc schițele originale care le-au servit ca «scenarii» absolute!

Două lozuri care a urmat după aceste filme, a depășit limitele și intențiile schiței originale. Fiind «tratată» într-un stil baroc și de farsă groasă, s-a depărtat considerabil de spiritul caragialesc, eșuînd într-un soi de exhibiționism vodevilesc. Același cusur îl are și filmul *D-ale Carnavalului* în care «fantezia» regizorilor a folosit premisele de farsă ale piesei lui Caragiale ca pe niște «amorse» pentru declanșarea în lanț a unor focuri de artificii bufă, care au o prea aproximativă legătură cu intenția satirică a autorului.

Amestecul de comedie bufă și de farsă macabră, construirea efectelor aproape exclusiv pe situații comice, dilatarea hiper-

bolică a acestora și specularea insistentă a «gag»-urilor de esență «cinematografică» tradițională, au arătat că regizorii au folosit creația dramatică a lui Caragiale aproape numai ca pretext.

Filmul *Telegrame*, ultimul din serie, după schița cu același nume, este o încercare aparte, deosebit de temerară de a găsi expresia filmică completă unor personaje și situații schițate, cu acel laconism definitiv cunoscut de toți cititorii, în faimoasele schimbări de depeși.

Este firesc ca după acest examen fugar și nu îndeajuns de preparat al raporturilor posibile și de fapt dintre opera literară a lui I. L. Caragiale și arta cinematografică, să tragem concluzia că mai există multe de făcut pe drumul cunoașterii și valorificării, sub forme diferite, a imensului tezaur pe care ni l-a lăsat incomparabilul maestru.

VICTOR ILIU

DOUĂ PIESE ÎNTR-UN ACT

WILLIAM
SAROYAN

HEI! OAMENI BUNI!

în românește
de
MIHAIL DAVIDOGLU

William Saroyan, scriitorul american de origine armeană, s-a născut în 1909 la Fresno în California, S.U.A. În 1934, debutează în proză cu povestirea *Cutezătorul scriitor la trapeze* (The Daring Young Man on the Flying Trapeze). Cinci ani mai târziu, în 1939, scrie prima sa piesă de teatru *Scotia mi-a rămas în suflet* (My Heart's in the Highlands), inițial concepută într-un act, apoi amplificată.

I se acordă Premiul Pulitzer în 1940 pentru piesa *În timpul vieții noastre* (The Time of Our Life).

Recent a terminat două volume, unul închinat fiicei sale, *Mi-estî dragă micuță*, celălalt fiului său, avînd titlul *Tăticule ești trăznit*, precum și o autobiografie *Juma', juma'* (Fifty, Fifty).

Pentru traducerea de față ne-am folosit de cea de a doua ediție a piesei *Hei, oameni buni!* (Hello out There), revăzută și îndreptată de William Saroyan în octombrie 1959.

PERSONAJELE

TÎNĂRUL
FATA
SOȚUL
FEMEIA

Celula unei închisori dintr-un orașel de provincie. Se zărește silueta unui bărbat care stă chircit și bate în podea cu o lingură ca și cum ar emite niște semnale Morse. Apoi se ridică în picioare și nemiștiind ce să facă începe să se rotească de jur împrejur. După câteva clipe se oprește și rămîne așa locului ca ținuit în mijlocul celulei. Deodată obrazul i se contractă de durere, își pipăie capul. Trecîndu-și privirea peste ziduri începe să strige:

TÎNĂRUL: Ei! (După o vreme:) Hei, oameni buni! (Trage cu urechea.) Hei! Oameni buni! Hei! Un glas de femeie prietenos și dulce răspunde.

GLASUL: Ehe!

TÎNĂRUL: Tu ești Ketty?

GLASUL: Nu, e Emilia.

TÎNĂRUL: Cine? (La înțeleasă.) Hei, care ești mă?

GLASUL: Emilia...

TÎNĂRUL: Emilia? Nu cunosc nici o Emilie. Nu ești tu fata din Salinas, de la Barul Galben, de-acum trei ani?

GLASUL: O, nu, negreșit că nu. Văd pe aici de bucătărie. La Salinas, spui? Nici nu știu pe unde o fi.

TÎNĂRUL: Va să-zică tu ești bucătăreasă?

GLASUL: Da. De ce?

TÎNĂRUL: Ai putea atunci să-mi gătești o mâncare strășnică.

GLASUL: Nu fac ce vreau. Nu eu comand aici. (Apoi cu blîndețe:) Te plictisești?

TÎNĂRUL: O plictiseală nebună. Mă simt așa de singur... Singur ca o flară. Hei! Mă auzi? Hei! Oameni buni!

GLASUL: Pe cine chemi?

TÎNĂRUL: Ei, pe nimeni. Aș vrea să scriu cuiva o scrisoare, dar degeaba îmi bat capul, nu găsesc pe nimeni.

GLASUL: Și asta... Ketty?

TÎNĂRUL: Nu cunosc nici o Ketty.

GLASUL: Și totuși așa ai spus: «Tu ești Ketty?»

TÎNĂRUL: Sună așa de frumos... Ketty. Din totdeauna mi-a plăcut numele ăsta. Da' n-am cunoscut nici o fată cu numele ăsta.

GLASUL: Eu am cunoscut una.

TÎNĂRUL: Nu, zău? Cum era? Înaltă și frumoasă... Sau poate drăguță și scundă.

GLASUL: Mai mult scundă.

TÎNĂRUL: Hei! Și tu, tu cum ești?

GLASUL: Eu? (Aproape în șoptă.) Cum sînt?... Vai, nu știu.

TÎNĂRUL: Hai, că ți s-o fi spus dinăcum?

GLASUL: Ce?

TÎNĂRUL: În sfîrșit, mă-nțelegi tu. Atunci spune... nimeni?

GLASUL: Nu... nimeni.

TÎNĂRUL: Ce idioți! Eu, eu pariez că ești bine, după nimic altceva decît sunetul glasului tău.

GLASUL: Poate că da, poate că nu. Cine știe.

TÎNĂRUL: Nu m-am înșelat niciodată.

GLASUL: Pe dracu!... Nu s-ar spune. De aceea ai ajuns în închisoare.

TÎNĂRUL: Eh, o împlinire absurdă. O poveste murdără.

GLASUL: Spun oamenilor că-i vorba de un viol. TÎNĂRUL: N-a fost nici un viol!

GLASUL: Dar ei asta spun.

TÎNĂRUL: Niște neghiobi!

GLASUL: Oricum, ai căzut cum îi mai rău. Spune, ți-i frică?

TÎNĂRUL: Că-mi vine să crăp. (Deodată:) Hei, oameni buni!

GLASUL: Strigi așa mereu, pentru ce, spune? TÎNĂRUL: Îmi umblă gîrgăuni prin cap. Mă simt singur. Singur ca o flară. (Lungind strîgătul:) He-he-hei!

Fata vine în stînga. Nu-i frumoasă. E o fată oarecare, îmbrăcată cu o rachie oarecare.

FATA: Și eu, și eu mă simt singură.

TÎNĂRUL (zărind-o): Nu, zău? Și tu?

FATA: M-da. Mi se urăște și mie.

TÎNĂRUL: E careva la mijloc?

FATA: Nu știu.

TÎNĂRUL: Ca la mine. (După o pauză:) E de ajuns să fi închinat ca să-ți reamintești de toate fetele pe care le-ai cunoscut și de altele pe care le-ai fi putut cunoaște. Și uite că ți-e silă de tot.

FATA: Înțeleg.

TÎNĂRUL (crispat): Ooh! E groaznic! (Tăcere.) Ești frumoasă, știi!

FATA: Eh, spui așa, ca să te găsești în vorbă.

TÎNĂRUL: Ba de loc. Ești frumoasă și gîndesc ceea ce spun. De altfel oricine ar putea să ți-o spună. Ești aproape cea mai frumoasă fată din lume.

FATA: Nu-i adevărat și-o știi și tu.

TÎNĂRUL: De vreme ce-ți spun, știi, am hoinărit cam peste tot. Niciodată nu am văzut o fată așa frumoasă ca tine. Știam că Texasul o să-mi aducă noroc.

FATA: Ciudat fel de noroc! Ești în închisoare, nu? Și pe alară o mulțime de inși gata să-ți cadă pe cap. Or asta ți-e norocul?

TÎNĂRUL: Hai, nu te necăji. Scap eu cu bine și din asta.

FATA: Cine știe?

TÎNĂRUL: Ba da, acumă sînt sigur.

FATA: Pentru ce acumă?

TÎNĂRUL: Pentru că te-am văzut. Și devreme ce ești aici... Pînă mai adineori, știi... nu-mi pasa de nimic. Mi-era silă de tot. (După un timp:) Îmi era silă să mai alerg după norocul meu și să-l ratez de fiecare dată. Dar acumă totul s-a schimbat, am din nou curaj. Hei! Oameni buni!

FATA: Și acumă, pe cine strigi?

TÎNĂRUL: Pe tine.

FATA: Dar sînt aici.

TÎNĂRUL: Știu (Cu duioșie:) Hei, Hei!

FATA: Hei...

TÎNĂRUL: Vai, ești o bomboană. (După o pauză:) O să ne căsătorim. Apoi plecăm departe. Te iau la San Francisco. Acolo am să cîștig bani, zău. Acumă pun eu mina pe calul cel bun, pe cîștigător, și am să mizez pe el, ai să vezi. O să fim bogați.

FATA: Adevărat?

TÎNĂRUL: Mai e vorbă! Cine ești?

FATA: Emilia.

TÎNĂRUL: Da, asta o știi. Da celelalte. Hai povestește, spune.

FATA: Mă cheamă Emilia Smith.

TÎNĂRUL: Ei, asta-i.

FATA: Da, Emilia Smith, e numele meu.

TÎNĂRUL: Vai, cum poate fi un om așa de drăguț! Ești cea mai dulce dintre fete.

FATA: De ce?

TÎNĂRUL: Nu știu. Da e așa cum îți spun. Unde te-ai născut?

FATA: La Matador, în Texas.

TÎNĂRUL: E departe?

FATA: Păi aicea-i.

TÎNĂRUL: Sîntem va să-zică în Matador?

FATA: Păi da. Ești la Matador. Te-au adus aici din Paducah.

TÎNĂRUL: La uite. Va s'zică la Paducah s-a întimplat?

FATA: Cum, nu știi nici orașul unde te aflai?

TÎNĂRUL: Eh, orașele seamănă între ele. Și-apoi nu-mi pasă. E departe Paducah asta?

FATA: Cam la douăzeci de kilometri. Nu ți-ai dat seama că te-au purtat pe sus?

TÎNĂRUL: Păi cum, dacă am fost bușit mort. Nu știu care m-a izbit în cap cu... o cheie engleză sau cam așa ceva. Mă întreb pentru ce

FATA: Pentru povestea cu violul, așa spun.

TÎNĂRUL: Minciună! (Copleșit încă de uimire, co și cum or viso.) Mi-a cerut bani.

FATA: Bani?

TÎNĂRUL: Da. Dacă știam că-i una de alea, mai bine mă lungeam pe iarbă în parc și așteptam o vreme.

FATA: Va s' zică ți-a cerut bani?

TÎNĂRUL (cu omdrăciune): Da, ca să vezi. Să-mi faci una ca asta, mie! Eu care bat lumea luptînd să scap de ghinion, eu care trec dintr-un oraș în altul străduindu-mă să dau peste un om de inimă. Să-mi ceară bani, mie! Credeam că se plictisește. Cel puțin așa mi-a spus.

FATA: Poate că era adevărat.

TÎNĂRUL: Ceva trebuie să fie adevărat, da e sigur că nu asta.

FATA: Și, ca să vezi, dacă nu se întimpla așa, nu te-aș fi cunoscut.

TÎNĂRUL: Nu se știe niciodată. Se putea să trec pe aici într-o zi. Te-aș fi putut întâlni în oraș. Și te-aș fi recunoscut.

FATA: Să mă recunoști?

TÎNĂRUL: De la prima privire.

FATA: Cum asta?

TÎNĂRUL: Aș fi simțit că ești a mea.

FATA: Adevărat?

TÎNĂRUL: Ți-o jur.

FATA: Spui asta fiindcă ești închis.

TÎNĂRUL: O nu! Trebuie să mă crezi. (Brusc:) Du-te și-ți fă bagajele și așteaptă-mă. O ștergem de aici. Și o întindem la San Francisco.

FATA: Spui așa fiindcă te-au prins gîndurile negre.

TÎNĂRUL: Din totdeauna m-au prins. Toată viața, am făcut orice dar n-am putut să scap. Dar acum o să fim împreună, tu și cu mine. Toate s-or schimba. Ai să vezi, o să străbatem pămîntul liberi și fericiți. Tu ai să-mi fi norocul. O simt, o știu...

FATA: Dar spune-mi, pentru ce gonești tot timpul după noroc?

TÎNĂRUL: Sint un jucător. Nu știu să muncesc. De aia și fug după noroc. Altfel nu sint bun de nimic. Sint ani de cînd n-am mai avut baftă, nici un pic. Sint mai bine de doi ani... Dintr-un oraș în altul fără să mă opresc... Ghinion, ghinion... tot timpul. Și asta ce mi s-a întimplat la Paducah? Ce crezi că-i? Un accident? S-o crezi! Mereu ghinionul ăsta de care nu scap. Uite de ce sint aici cu capul spart... Bătrînul ei mi-a făcut-o.

FATA: Tată-său?

TÎNĂRUL: Nu. Bărbatu-său. Eu, dacă aveam o poamă ca asta de femeie, ehei, de mult îi făceam vînt.

FATA: Crezi că ai avea mai mult noroc dacă-ăș pleca cu tine?

TÎNĂRUL: Sint sigur. Nu-ți ajută la nimic să bați străzile în nădejdea că-ai să întîlnești pe careva sau să prinzi vreo ocazie. Îmi trebuie un om care să nu mă lase în drum niciodată... Care să stea cu mine și în iernile friguroase, și primăverile cînd totul înflorește, și peste vară, cînd e bine și cald și cînd îți face atîta plăcere să te scâlzi... Mereu... mereu, sub toate cerurile, sub ploii, zăpezi și toate schimbările de vreme, cîte or fi să le străbatem pînă la moarte. Îmi trebuie careva care să o știe, care din totdeauna a știut-o. Careva pe care l-am cunoscut din totdeauna. Careva care m-ar iubi și cînd n-am dreptate. Și știu că n-am dreptate. Mi-o veni greu, dar am să devin cel mai bun bărbat. N-am să mai cad în ispită. Am să fiu la locul meu, pentru că știu, voi cîștiga și bani. Și banul din totdeauna îți dă dreptate. E una din calitățile lui. Da... Am să fac avere. Și ai să fii cea mai frumoasă femeie. O să ne plimbăm braț la braț în San Francisco. Și am să fiu mîndru că-ți merg alături. Și oamenii s-or întoarce în stradă să ne privească.

FATA: Crezi că s-or întoarce... să ne privească?

TÎNĂRUL: Sint sigur. Închipea-ți, eu într-un costum nou și tu la brațul meu. Vai, Ketty, sint sigur! S-or întoarce după noi! Și-or avea de ce, poți să mă crezi!

FATA: Ketty?

TÎNĂRUL: Păi da, Ketty... Îți dăruiesc numele ăsta. Ești singura fată căreia i-am dat vreodată numele ăsta. Pentru tine îl păstrasem. De acum încolo așa am să te chem. De acord?

FATA: De acord.

TÎNĂRUL: E mult de cînd sint pe aici?

FATA: De aseară. Ți-ai venit în fire abia spre dimineață.

TÎNĂRUL: Ce oră poate să fie? Nouă?

FATA: Aproxim zece.

TÎNĂRUL: Ai cheia scribei ăstia de coteț?

FATA: O, nu! Crezi că mă lasă ei să mă joc cu cheile?

TÎNĂRUL: Da știi unde-s?

FATA: Nu.

TÎNĂRUL: N-ai putea să încerci să le găsești?

FATA: Crezi? Le ascund. Nu sint ei așa de proști. Cît despre mine, eu sint la bucătărie, cînd e careva închis, trebuie să mătur, să spal pe jos.

TÎNĂRUL: Aș vrea s-o șterg de aici. Trebuie să-l cunoști pe tipul care-i mai mare poste hardughie?

FATA: Îl cunosc, dar de atîta nu te-o face scăpat. Vorbeau să te mute în altă închisoare, și în alt oraș.

TÎNĂRUL: Asta-i! De ce?

FATA: Fiindcă li-i teamă.

TÎNĂRUL: Teamă de cine?

FATA: De oamenii din Paducah. Îi cred în stare să se strîngă la miezul nopții și să spargă porțile închisorii.

TÎNĂRUL: La ce?

FATA: Știi tu singur.

TÎNĂRUL: Pe dracu! Mă îndoiesc.

FATA: Ți-i frică?

TÎNĂRUL: De sigur că mi-e frică. Nimic nu-i mai îngrozitor decît prostia. N-ai cum să discuți

cu idiotii. Nu-ți ajută la nimic. Degeaba le explici. Din a lor nu ies. Sint năclăți în prostie și o dată porniți merg plin la capăt, ca mașinile. Hai, scoate-mă de aici!

FATA: Dar cum?

ȚINĂRUL: Du-te, caută-l pe tipul cu cheile. Am să-i vorbesc eu.

FATA: Dai plecat. Cu toți sint plecați.

ȚINĂRUL: Atunci sint singur singurel în toată închisoarea?

FATA: În afară de mine.

ȚINĂRUL: Dar cum se poate? Nu-i nici un gardian.

FATA: Nu, seara pleacă pe la casele lor. Și eu, numai să termin curățenia, și plec și eu. În seara asta am cam lungit-o...

ȚINĂRUL: De ce în seara asta?

FATA: Vroiam să-ți vorbesc.

ȚINĂRUL: Să-mi vorbești, despre ce?

FATA: Ei, nu prea știu. Ieri seara eu te-am îngrijit. Vorbeai într-aiurea. Deodată mi-ai spus că mă găsești drăguță. M-am întrebat dacă... m-ai găsi drăguță și când o să-ți vii în fire.

ȚINĂRUL: Pentru ce?

FATA: Ei așa...

ȚINĂRUL: Tu știi, ești minunată!

FATA: Nimeni nu mi-a vorbit vreodată așa ca tine. Băieții de aici...

ȚINĂRUL: Ei! (Țăcere.) Ce-i cu băieții de-aici (Țăcere.) Hai... poți să-mi spui.

FATA: Își rid de mine.

ȚINĂRUL: Își rid de tine? Află că n-au înțeles nimic. Du-te și-ți fă geamantanul și întoarce-te de grabă. Te iau la San Francisco. Cîți ani ai?

FATA: Ei, sint majoră.

ȚINĂRUL: Hm! Nu minți?

FATA: Da, da, zău.

ȚINĂRUL: Atunci du-te să le spui bătrînilor și adă-i aici. Înainte de-a pleca, ne căsătorim.

FATA: Niciodată n-o să-mi îngăduie să mă mărit cu tine.

ȚINĂRUL: De ce?

FATA: Nu știu, da ce știu bine e că n-o să mă lase.

ȚINĂRUL: Spune lui tată-tău să nu facă pe idiotul.

Ai înțeles? Ce învîrtește? Ține vreo fermă, nu?

FATA: Nu, nu face nimic. Are o mică pensie dintr-un accident. Spune că-l doare piciorul.

Dar cu adevărat nu știu ce are.

ȚINĂRUL: A, îmi dau seama, vreo șmecherie!

Oricum, te iau cu mine, s-a înțeles?

FATA: Și-apoi îmi ia toți banii care-i cîștig.

ȚINĂRUL: Dar n-are dreptul.

FATA: Știu. Dar ce vrei...

ȚINĂRUL (sîc-sîc): Nici tu, nici tu nu ai noroc. Nici tu nu ești la locul tău. Nu ar fi trebuit să te naști în orașul ăsta și n-ar fi trebuit să ai un tată ca ăsta.

FATA: Sint zile cînd îmi face milă.

ȚINĂRUL: Îți pierzi vremea degeaba. Nu merită. (Cu ardoare în spre ea:) Într-una din zile am să merg să-l vorbesc lui tată-tău ăsta între patru ochi și am să-i spui ce mi-o veni pe limbă.

FATA: La ce bun?

ȚINĂRUL: (dintr-o dată): Hei! Oameni buni!

Ascultă: Du-te de-l caută pe omul cu cheile și adă-l aici.

FATA: Știi bine că nu pot să fac asta.

ȚINĂRUL: Pentru ce nu?

FATA: Dar nu-s nimic aici. Mă plătesc c-un dolar pe ziua de lucru și se-ntîmplă să robotesc și douăsprezece ore.

ȚINĂRUL: Cît te plătesci!

FATA: Un dolar.

ȚINĂRUL: Vezi, ce-ți spuneam? Dar înțelege că ar trebui să-ți plătească, dacă nu pentru alta, dar pentru dreptul de-a te privi. Pentru dreptul de-a respira aerul pe care-l respiri.

Nu mai înțeleg nimica. Cîteodată mă cuprinde deznădejdea cînd văd o lume fără o para chioară.

Scoate-mă de aici, Ketty, mi-e frică.

FATA: Dar nu știu... Spune-mi cum? Aș putea să sparg ușa?

ȚINĂRUL: A, nu, n-ai să reușești. N-ai putea să-mi găsești un ciocan sau ceva mai greu?



FATA: Era o mătură. Și asta dacă n-au încuiat-o cu celelalte.

TÎNĂRUL: Du-te! Caută! Încearcă să găsești ceva...

FATA: Da, am să văd. (Iese.)

TÎNĂRUL: Ehe, ehei, oameni buni! (Tăcere.) Ehe! (Tăcere.) Să mă arunce în închisoare. (Cu dispreț:) Să mă acuze de viol! Ei pingăresc tot ce-i mai frumos pe lume. (Deodată:) Ehe, oameni buni!

FATA: N-am găsit nimic. Totul e încuiat.

TÎNĂRUL: N-ai putea să-mi găsești o țigară?

FATA: A încuiat totul. Toate sertarele, toate dulapurile. Absolut totul.

TÎNĂRUL: Și mi-e o poftă să fumez!

FATA: Să merg să-ți cumpăr un pachet? Tutun-geria o mai fi deschisă. E la un kilometru de-aici.

TÎNĂRUL: Un kilometru? Și în timpul ăsta să rămân singur?

FATA: Mă întorc repede. Am să alerg tot drumul.

TÎNĂRUL: Ești minunată.

FATA: Cam ce fel de țigări ai vrea?

TÎNĂRUL: O, nu interesează, Chesterfield, Camel, Lucki Strike, mi-e deopotrivă.

FATA: Bine, m-am dus. (E pe punctul de-o ieși.)

TÎNĂRUL: Stai. Și bani?

FATA: Am niște mărunțiș pus deoparte. Am să alerg fără să mă opresc. (Plecă.)

TÎNĂRUL: Stai. Să te văd mai bine.

FATA (apropiindu-se de el): Poftim?

TÎNĂRUL: Dă-mi mîna. (Îi ia mîna, o privește surizînd, apoi o duce la gură și o sîrute.) Vai, mi-i teamă.

FATA: Și mie.

TÎNĂRUL: Pentru tine mă tem. Mă tem că nimeni n-o să treacă vreodată prin orașul ăsta întristat, că nimeni n-o să te descopere în ăst colț pierdut. Mi-i teamă. Al să te obișnuiești poate cu viața asta, și încet pe încet, ai s-o primești cu nepăsare. Mă tem că n-ai să mergi niciodată la San Francisco și că niciodată oamenii n-o să se

întorcă în drum ca să te privească. Ascultă Ketty, du-te și-mi caută o pușcă.

FATA: Am s-o iau pe-a tăii. Știu unde o ascunde.

TÎNĂRUL: Hai, du-te. Dă-le-ncolo de țigări. Aleargă de grabă să-mi cauți pușcă! Fata pleacă în goană. Țintuit în mijlocul celulei, tîndrul rămîne singur o vreme. Fata se reîntoarce în fugă, gata să izbucnească în plîns.

FATA: Mi-i frică. Mi-i frică că n-am să te mai văd. Dacă nu mai ești aici la întoarcerea mea, cu...

TÎNĂRUL: Hei, oameni buni!

FATA: Mă simt așa de singură în orașul ăsta, unde bate un vînt pustiitor! Nu vreau să te las singur. Am să mă împotrivesc să te ridice.

TÎNĂRUL: Ascultă, Ketty. Fă ce-ți spun. Adă repede pușca aia. N-or să vie poate în seara asta. N-or să vie poate de loc. Am să ascund pușca și cînd mi-or da drumul, ai să poți s-o iei înapoi și s-o pui la loc. Și atunci o să plecăm departe. Acuma, hai, grăbește-te.

FATA: Bine. (Șovîind:) Aș vrea să-ți spun ceva...

TÎNĂRUL: Ce-o mai fi?

FATA (pe șoptite): Dacă nu te găsesc cînd m-oi întoarce să știi... am să am pușca... atunci... știu ce-am să fac.

TÎNĂRUL: Știi să tragi cu pușca?

FATA: Da.

TÎNĂRUL: Fără prostii, auzi! (Se descalță de un pantof și scoate cîteva bancnote.) Mai ales fără prostii. Ține, uite bani, optzeci de dolari. Ia-i. Du-te la San Francisco. Vezi de găsește pe careva. Să fie un bărbat cu sînge în vine și o inimă în piept. Făgăduiește-mi... dacă nu sînt aici la întoarcerea ta, c-ai să arunci pușca și-ai să pleci de îndată la San Francisco. Caută și-ai să găsești pe careva.

FATA: Nu vreau să găsesc pe nimeni altul decît pe tine.

TÎNĂRUL (cu iuteală, în nervi): Fă ce-ți spun. Am să te ajung la San Francisco. Am niște



dolari în celălalt pantof. Și la San Francisco dau eu peste tine.

FATA: La San Francisco?

TÎNĂRUL: Da, la San Francisco... Acolo, în sfârșit o să fim acasă.

FATA: Întotdeauna m-am visat la San Francisco...

Dar singură n-am să pot merge acolo niciodată.

TÎNĂRUL: De-acum încolo nu mai ești singură.

FATA: Spune-mi, te rog, cum cam arată... San Francisco?

TÎNĂRUL (pe nerăsuflăte, la început, aproape cu nerăbdare, apoi din ce în ce mai rar, făcând eforturi să-și amintească, surzind fetei care se apropie de el pe măsură ce-i vorbește): Ei bine, iată. E pe țărmul Marelui Pacific. De jur în jur se întinde Oceanul. O ceață răcoroasă și pescărușii. Și vapoare care vin din toate colțurile lumii. Sînt șapte coline. Și de pe toate coastele, străduțele urcă și coboară. Și noaptea urlă sirenele. Dar pentru tine și pentru mine ele nu vor urla niciodată.

FATA: Oare la San Francisco oamenii sînt alfel?

TÎNĂRUL: Pretutindeni sînt deopotrivă. Numai dragostea li schimbă. Și vezi că la San Francisco se iubește mai mult ca oriunde, asta-i tot.

FATA: Să iubească mai mult decît te iubesc cu? E imposibil.

TÎNĂRUL (abia murmurat): Oh, Ketty! După cuvintele astea pot să mor și încă voi fi cîștigător. Acuma grăbește-te și amintește-ți, dacă nu mă găsești la întoarcerea ta, că ne vom întîlni la San Francisco.

Fata rămîne nemiscată timp de cîteva secunde cu privirea îndreptată asupra lui, apoi face clișiva pași de-andrătealea și pârșește în goană. Mișcat și surzind tîndrul privește înspre așa prin care fata ieșise atunci. Deodată se așază jos și-și ascunde obrazul în minii. De departe se aud hurele motoarelor mai multor automobile care se apropie. Tîndrul ascultă cu atenție. Se aude cum sînt izbite portierele automobilelor. O cheie scriștie în broască. E trîntită o ușă, răsund pași pe culoar. Un bărbat intră cu mers sigur, cu înfățișare degajată și arrogant. Tîndrul sare în picioare și scoate un strigăt. Bărbații tresare aproape cuprins de spaimă.

TÎNĂRUL: Strașnic gardian! Nu poți să-ți vezi de trebușoară. Ești plătit pentru asta, nu?

Bun... Acuma scoate-mă de aici.

SOTUL: Eu nu sînt gardianul.

TÎNĂRUL: Atunci cine ești?

SOTUL: Eu sînt sotul.

TÎNĂRUL: Care sot? Ce-mi tot cînti?

SOTUL: Știi prea bine care sot.

TÎNĂRUL: Eh, nu mai spune! (Tăcere în care tîndrul îl privește pe sot cu strîduință.) Dumeata m-ai tăbăcit ieri?

SOTUL: Da.

TÎNĂRUL (cu o indignare sinceră): Să-mi spargi capul, și încă pe la spate! De multe ori îți vine așa să te distrezi, spune?

SOTUL: Și dumeata îți se întîmplă deseori... În sfârșit știi ce vreau să-ți spun?

TÎNĂRUL (fricțiunându-și capul): M-ai dat gata. Cu ce drept îi uci pe oameni?

SOTUL (deodată urlînd cu furie): Răspunde-mi! Ți se întîmplă deseori...?

TÎNĂRUL: Spune-mi, tu asta... ai terminat cu urlatul? E ușor, nu, sînt închis! Ai pretenția că ești sotul? Ei bine ești sotul unei trîturi.

SOTUL (scoțînd revolverul): Gura!

TÎNĂRUL: Hai, trage! (Ușurel:) Și strică-le plăcerea. Îți și vîd prietenii, ce cap or să facă! Or să fie puțin decepționați, ce? Nu-i prea distractiv să spînzuri un cadavru! De loc nu-i distractiv! Hai, trage! (Sotul pune revolverul în buzunar.) Pariez că ai venit să-mi povestești ce ai de gînd. Lasă, nu-i nevoie să-mi spui. Știu cum se întîmplă asta. Am citit o dată într-un jurnal. S-arunca pe individ cam vreo zece, douăzeci și-l doboară. Asta-i, nu? Îi despoaie la piele și-l zdrobesc sub călcie. Asta-i, nu? Și de jur împrejur o ceață de femei și prunci așteaptă cu gura căscată să-l vadă sfîșiat. Asta-i, nu? Ei, bine înainte de-a le oferi această mică sărbătoare, am cîteva mici mîrturisiri să-ți fac. Cu toți aveți de spălat o jîgnire. Cum! Un străin v-a venit în oraș și v-a vîdează virtuozitatea femeii alit de curate și nevinoate. Ați venit să faceți dreptate. Este datorita voastră de cetățeni onești. Sînteți tați de familie, cînd trebuie, știți să atingeți pustiimea. (Brusc:) Hei, ascultă, nu știam că ești bărbatul ei. Mă întrebam chiar dacă-i măritată. În orice caz nu-i era genul.

SOTUL: Minți, pușlama!

TÎNĂRUL: Nu mint! Nu în clipa asta. Da, mi s-a întîmplat altădată... da! nu în clipa asta. Vrei să-ți povestesc toată întîmplarea? (Sotul nu răspunde.) Atunci ascultă și dumnezeu mi-i martor. Am întîlnit-o la un factot, A venit să se așeze la bar, chiar lângă mine. Mai era loc și în altă parte, ia seama, dar ea s-a așezat chiar lângă mine. La radio cînta un tenor «Trandafirii din Picardia»; atunci a început să vorbească despre cîntec. Credeam că-i vorbea barmanului, dar cum el nu-i răspundea, atunci i-am răspuns eu. Uite cum am cunoscut-o. Nu mă gîndeam la nimic rău. Apoi am ieșit împreună, am mers și am pălăvrăgit puțin. Nici nu știu despre ce am vorbit. Singurul lucru de care-mi amintesc e că mi-a spus: «Uite aici stau».

SOTUL: Minți, secătură!

TÎNĂRUL: Vrei să știi adevărul? (Sotul nu răspunde.) Nu... M-a poftit să urc. Poate că adevărat că se plictisea, sau poate că nu. Mi-era deopotrivă. Nu m-am întrebă dacă avea vreun plan al ei. Nici nu m-am sinchisit.

SOTUL: Minți, vierme păcătos! Nu-i adevărat! TÎNĂRUL: Ba-i adevărul adevărat. Și femeia ta e probabil afară cu prietenii tăi. Du-te, chiam-o. N-am nimic împotriva ei. Nici împotriva ta. Nici împotriva nimănui. Chiam-o și pune-i cîteva întrebări. (Tăcere.) Spune... Îți iubești femeia? (Sotul nu răspunde.) Atunci, e de jale...

SOTUL: Ce vrei să spui?

TÎNĂRUL: Vreau să spun că... Poate că nu-i înția oară...

SOTUL: Gura!

TÎNĂRUL: Ha-ha! Știi. Din totdeauna ai știut. Ți-e teamă de amicii tăi, asta-i, nu? Mi-a cerut bani. Asta vroia. Bani. Dacă-i dădeam, n-aș fi ajuns aici.

SOTUL (Incet): Cît ți-a cerut?

TÎNĂRUL: Nici n-am întrebat-o. I-am spus numai atât că nu-mi e în obicei. Atunci mi-a zis că dacă n-o ating cu bănuși are să-mi pară rău. Eu asta sînt, nu-mi place să mă tînguiesc. Dar ce nu-mi place de loc, e să nu mă calce careva pe bătătură. I-am spus să mă lase în pace. Nici n-am mai avut vreme să mai spun of, c-a și fost afară să ridice în picioare întreg cartierul. (Tace o clipă.) Acum ai înțeles? (Tăcere.) Atunci de ce nu te duci să-l chemi pe gardian ca să mă ducă altundeva. În altă închisoare? Cît despre tine, cel mai bine-i să te duci acasă să-ți strîngi bagajele, și s-o lași în plata domnului. Pari un om cumsecade. Asta-i, că de fapt ți-i frică de amicii tăi, vrei să-ți salvezi obrazul. (Soțul își scoate revolverul biruind panica care a pus stăpînire asupra-i, înaintează înspre tîndr și trage de aproape trei focuri. Tîndrul cade în genunchi. Soțul se răsucesc în loc și fuge.) Hei, oameni buni! Hei, oameni buni!

FATA (vine în fugă): E o întreagă mulțime în drum. Bărbați, femei, copii. De aceea am făcut un ocol și m-am strecurat pe fereastră. N-am găsit pușca. Am căutat-o peste tot. O fi încuiat-o. Ce s-a întîmplat? Ce-i cu tine?

TÎNĂRUL: Nimic... nimic... E bine. Ascultă... Ascultă-mă, Ketty. Pleacă. Strecoară-te pe fereastră așa cum ai intrat... Și fugi... Fugi cît poți. Fugi toată noaptea. Pînă ai să ajungi în alt oraș. De acolo să iei cel dintîi tren. M-ascuți?

FATA: Ce este, ce s-a întîmplat?

TÎNĂRUL: Fugi, du-te de aici... ia primul tren... pînă la urmă ai să dai de San Francisco.

FATA (glînd, gata să izbucnească în plîns): Fără tine nu plec.

TÎNĂRUL: Nu pot să plec... S-a întîmplat... ceva. Am să te întîlnesc la San Francisco, Ketty, fiindcă... te iubesc... și mai am bani... în celălalt pantof... și cu banii... se poate orice.

Se prăbușește. Fata începe să suspine ușor, se îndepărtează. Se oprește într-un colț, își biruie plîsul și, cu privirea pierdută, devine ca de piatră. De afară vîuiet mulțimii crește. Soțul apare brusc cu doi vecini fără a zări fata care li spionează din colțul său.

SOTUL: Haidem, Harry, descuie poarta.

Un al doilea vecin descuie ușa. Valvîrtej pătrunde o femeie.

FEMEIA: Unde-i? Vreau să-l văd. E mort? (Se pleacă asupra tîndrului în vreme ce bărbații îl ridică de jos.) A uite-l! (Tăcere.) Da, el e. Soțul o privește cu dispreț, după care se întoarce înspre cadavru.

SOTUL (rîzînd în sîld): Bun... Hai să o terminăm.

UN VECIN: Asta-i. Haidem George. Harry, dă-mi o mîină de ajutor. (Ridică trupul de jos.)

FATA (brusc, strigînd cu furie): Lăsați-l, să nu-l atingeți!

SOTUL: Ce?

UN VECIN: Ce faci aici? De ce nu ești în stradă cu ceilalți?

FATA: Lăsați-l. Hai, plecați! (Se asvîrle asupra bărbaților. Femeia a înșfăcat-o cînd să treacă.)

FEMEIA: Ușor, păpușico... Ce-ai să te amesteci?

FATA: Dă-mi drumul. N-aveți dreptul să-l luați.

FEMEIA: Ete-te-te! Ascultați-o numai. (O pîlmuește și o împinge cît colo. Fata se rostogolește într-un colț.) Ați auzit ce putoare! Mai întîi, cine ești?

Ies cu toții, luînd cu ei trupul tîndrului. Fata se ridică cu greu, cu ochii ușași, șoptind:

FATA: Hei, oameni buni! Hei, oameni buni! Hei!

CORTINA

Ilustrații de TUDOR MIRONESCU

TREI
POVESTIRI
CARE
MERITĂ
SĂ FIE
POVESTITE

tragicomedii
din viața cotidiană

PERSONAJE

actorul 1	actorul 3
actorul 2	actrița

Acțiunea se petrece în zilele noastre, în Argentina.

Născut în 1929, în provincia Entre Rios, Osvaldo Dragún a luat contact cu teatrul în urma experienței câștigate în cercurile de amatori din mahalalele Buenos Aires-ului. Prima lui piesă (ne jucată încă), *Marele Duce a dispărut*, a fost scrisă în 1947.

Afiliat Teatrului Popular Independent « Fray Mocho », Dragún debutează aici, în 1956, cu piesa *Ciuma vine de la Melos*, lucrare apreciată de public și de critica dramatică.

În 1957 are loc premiera dramei *Túpac Amaru* (istoria unui descendent al încașilor peruvieni care s-a proclamat în 1780 suveran în Perù și a pierit apoi pe eșafod, jupuit de spanioli). Tot în același an, în cadrul Festivalului Internațional de Teatru desfășurate la Mar del Plata (Argentina) și, respectiv, Atlántida (Uruguay), a avut loc premiera lucrării dramatice *Povestiri care merită să fie povestite* — patru tragicomedii din viața cotidiană.

Reprezentată cu mare succes la Montevideo piesa marchează un moment important în evoluția dramaturgului care înțelege că transpunerea temelor vieții contemporane pe scenă capătă o semnificație deosebită.

Pentru reprezentarea scenică în *Povestiri care merită să fie povestite* s-a renunțat la decor, recuzită și costume cerindu-se însă actorului să interpreteze triplul rol de personaj, povestitor și actor — om care transmite publicului mesajul unei idei în care el însuși crede în calitate de cecășean.

R. V.

PROLOG CE SE CUVINE SPUS

Bună seara, onorat public din piață! Noi
sîntem comediașii cei noi:
patru actori care umblă din sat în sat
și din piață-n piață străbat
totdeauna doar înainte!
Dacă-l adevărat,
și cine spune nu minte,
că viața omului e o stea
durlind abia o clipă — o clipă abia
în această traiectorie înfinită
care-l o zi a lumii,
atunci veți recunoaște că pentru unii
viața e o poveste — mică și, uneori, nemişcată,
ce se isprăvește cîteodată
înainte să-nceapă.
O povestire mărunță care merită povestită.
Ei, da,
Comedia Italiană era altceva!
Poate avea alt rost!
Poate că epoca-aceea a fost
o epocă de trandafiri și de zile calme.
Azi — floarea se scutură în bătaia furtunii
și ghimpele se-nfige în minile noastre, pe care
unii
le au bătătorite, uneori...
Noi trebuie să-l smulgem din palme.
Poate că a fost o epocă de nori!
Mandolina Arlechinului, spartă, devine
astăzi, cel mai impetuos tramvai;
iar sursul albastru al Caterinei, cine știe,
nădejdea-nflorită a unei noi eroine:
mamă,

soră,
soție.
Ele pun un semn de-ntrebare
zilei de mline, în calendare.
Noi știm de pe-acum că pentru niște actori
sîntem înțelepți,
că soarele pătrunde întotdeauna pînd în leagănul
seminței celei mai modeste.
Un om modest este asemenea seminței
și povestea lui
cea mai simplă poveste.
Noi existăm
fiindcă existăm voi.
Întîmplările voastre ne-apasă pe suflet
și minile noastre le pîng.
Aducem lacrimi de departe
și, cîteodată, și-un zîmbet.
Și dacă vreunul dintre voi, părinții noștri,
are un ris care merită ris,
sau vreo lacrimă ce trebuie plînsă,
după căderea cortinei să vină la noi
actori, cîntăreși,
care plîng, care rîd;
Vinători de stele...
Povestea lui vom povesti-o
departe, în pieșe depărtate,
de soare arși sau mîngiași de lună,
pentru cei mulți vom spune-o, pentru nimeni.
E important s-o povestim.
Istoriara lui bătută și lovită
va fi o altă povestire
ce merită să fie povestită.

PROLOG CE TREBUIE JUCAT

ACTORUL 1: Public al iarmarocului, sîntem noii comediașii!
ACTORUL 2: Patru actori care umblă din piață-n piață, din teatru în teatru...
ACTORUL 3: Totdeauna înainte!
ACTRIȚA: Să nu vă mirați de ce-o să vedeți aici. Vă înfățișăm orașul...
ACTORUL 2: Oamenii...
ACTORUL 3: Cîntecele...
ACTORUL 1: Problemele lui...
ACTRIȚA: Sîntem doar patru.
ACTORUL 3: Eu...
ACTORUL 1: Eu...
ACTORUL 2: Eu...
ACTORII 1, 2 și 3: Și ea...
ACTRIȚA: Dar eu voi fi, pe rînd, o soră, apoi o mamă și, în sfîrșit, o soție...
ACTORUL 1: Și eu un bătrîn, sau un tînăr, sau un copil...
ACTORUL 2: Eu un tango și după aceea o umbră...
ACTORUL 3: Vom reprezenta pentru dumneavoastră trei întîmplări din viața cotidiană.
ACTORUL 2: Dar dacă pe lingă urmăre veți mai cădea și pe gînduri? Asta și dorim.
ACTORUL 3: Public al iarmarocului, vă mulțumim...

(ACTORUL 3 iese)

POVESTEA CU UN ABCES, O NEVASTĂ ȘI DOI OAMENI.

(Rămân doi actori și actrița)

ACTORUL 1: Pentru-nceput, o să vă spunem povestea...

ACTORUL 2: ...cu un abces...

ACTORUL 1: ...o nevastă...

ACTRIȚA: ...și doi oameni...

ACTORUL 2: Nu credem c-o să se mai întâmple vreodată...

ACTRIȚA: Și chiar dac-am crede...

ACTORUL 1: Credem, mai degrabă, că dacă n-o să se-ntîmple...

TOTI: ...ar putea să se-ntîmple foarte repede.

OMUL: Eu sînt omul. În povestire: un vânzător ambulant, unul dintre-aceia care strigă: «la mînea... la mînea!» Pe Corrientes colț cu Carlos Pellegrini¹. Cînd o să mă leg cu batista asta (se leagă cu o batistă la cap) o să-nsemne că abcesul a-nceput să mă chinuie rău. Nu uitați. (Își scoate batista).

FEMEIA: Eu am să fiu, în povestea asta, nevastă-sa. Și dacă o să mă vedeți întotdeauna serioasă să știți că asta e din cauză că sînt nevasta lui. Poate că dacă m-aș fi măritat cu un inginer (oftează) cum voia mama...

ACTORUL 1: În povestirea asta eu am să înfățișez personaje diferite. Dar, aproape întotdeauna, voi fi dentistul. Că să vă dumiriți: cînd o să vedeți că-mi pun ochelarii înseamnă că sînt dentistul. Nu uitați. Și să nu vă mirați că în povestea asta figurează un dentist. Ah, și încă ceva: mă numesc Gutiérrez Nájera².

VÎNZĂTORUL: Povestea începe în ziua de 2 noiembrie 1956. Tocmai lucram... la mînea... la mînea!

SOTIA: Tocmai găteam... (Mimează).

DENTISTUL (punindu-și ochelarii): Și eu: eu nu-i cunoscteam.

VÎNZĂTORUL: la mînea mică... la mînea! la mînea... la mînea! Stăteam pe Corrientes colț cu Carlos Pellegrini. Colțul ăsta e vestit din două motive. Pe dedesubt trec trei linii de metrou, iar pe deasupra au pus, ca un monument, obeliscul. Nu o piramidă egipteană. Un obelisc. la mînea mică... la mînea mică!

SOTIA: Obeliscul. Mereu imi tot vorbește de obelisc. Nu-nțeleg ce-o fi putînd să-nsemne pentru el. Pentru cei care călătoresc cu avionul, înțeleg. Dar pentru el care-l privește de jos... Imi închipui că dacă s-ar gîndi mai puțin la obelisc, ar lucra mai cu spor și-aș putea să țin și eu o femeie...

VÎNZĂTORUL: la mîngiușă... la mînea mică! Două noiembrie 1956. Vă povestesc istoria de față ca să știți că lucrurile astea se-ntîmplă. Nu cred că mă puteți ajuta. Am crezut că dentistul o să poată, și n-a putut nici el.

DENTISTUL: Imi pare rău: mă numesc Gutiérrez Nájera.

VÎNZĂTORUL: Iar nevastă-mea...

SOTIA: Eu gătesc. Se-mplesc 306 zile de cînd gătesc.

VÎNZĂTORUL: E-o zi frumoasă! Eu lucrez. E-o zi frumoasă. Rom! Metroul care merge în parcul Palermo³.

Cînd avea Rosas la Palermo mai-nainte Palatu-n care locuia ca președinte, Bolnav și slab umblam pe străzi vagabondînd Ca orice zdrențăros mereu flămînd.

Mă bucur că lumea mai ține mînte metroul care merge în parcul Palermo. la mînea... la mînea! Niște copii merg la școală. (ACTORUL 1 se transformă în elev și trece pe dinaintea lui). De ce te duci la școală?

ELEVUL 1: Fiindcă-i aproape...

VÎNZĂTORUL (cître alt elev): De ce te duci la școală?

ELEVUL 2: Fiindcă mă trimit ai mei.

VÎNZĂTORUL (cître al treilea elev): De ce te duci la școală?

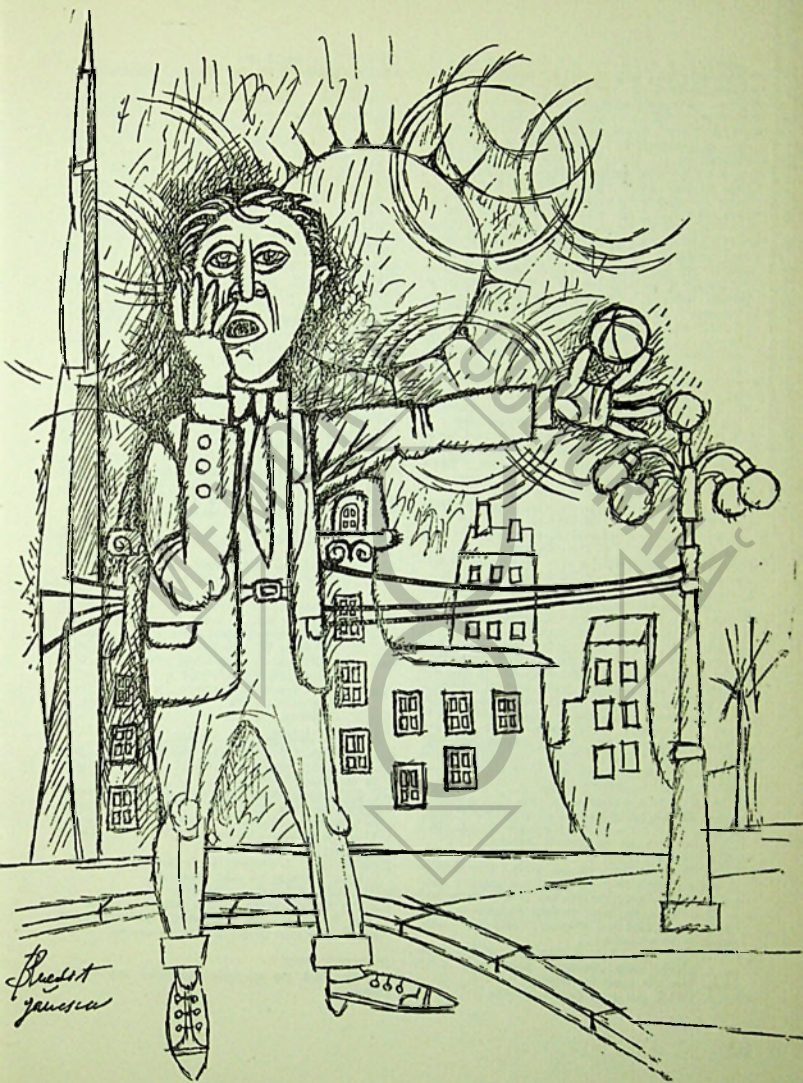
ELEVUL 3 (se întoarce din drum): Fiindcă tîticu' nu știe să citească.

VÎNZĂTORUL: E o zi frumoasă. Sînt ani de cînd vînd pe stradă. Înainte sufeream că depind de un da sau de un nu al altora. Acum am înțeles că toți depindem de un da sau de un nu al

¹) Carlos Pellegrini: 1845—1906; om politic argentinian, președinte al republicii (1890—1892).

²) Gutiérrez Nájera: Manuel Gutiérrez Nájera (1859—1895), poet mexican.

³) Palermo — sau Parcul «Treie Februarie», parc din Buenos Aires unde și-a avut reședința dictatorul Rosas. Numele de Treie Februarie este dat în amintirea zilei de 3 februarie 1852 (a bătăliei de la Monte Caseros) care a pus capăt dictaturii lui Rosas.



celorlalți, și m-am obișnuit. Vreau să spun că dimineața asta era la fel cu oricare alta. Eu tocmai lucram...

SOTIA: Eu tocmai găteam...

DENTISTUL: Și eu: eu nu-i cunoașteam.

VINZĂTORUL: Ia mingea, mingea... ia mingea! Și, dintr-odată, ajungem la Întîmplare: A! Începe să mă doară o masea! Ia mingea... ia mingea! Zău, mă doare rău de tot. Mă doare, dar nu pot să mă duc la farmacie. Și nici n-am luat cu mine un antinevralgic, la mingea... ia mingea! De ce te duci la școală?

ACTORUL 1: Nu merg la școală. Am de lucru.

VINZĂTORUL: Ei, puștiulache!... Voiam numai așa, să-ntreb... că păreai cam micuț. Durerea nu-mi dă pace! Cum mă mai doare! Trebuie să lucrez și pe deasupra să și deschid gura de-atâtea ori... (Încearcă), la-min-gea... ia-min-gea! Acum nu mai pot să-nchid gura! Totuși am de lucru. (Face încercări de efort). Ia-min...! S-a umflat! Blestematul ăsta de soare îmi încinge fața și mă face să mă doară și mai tare! Ia... min...! Și vîntul îmi răcoare obrazul și mă face să mă doară mai rău!... Să știți că am un abces. Nu știu de ce, dar precis că am un abces. Cînd aveam 5 ani măică-mea mă lega cu-o batistă. (Se leagă cu batista).

SOTIA: Și uite-așa s-a-ntîmplat că în ziua aceea de două noiembrie s-a-ntors acasă cu un abces și cu fața legată cu-o batistă. Nu-i nimic, trebuie să iei un antinevralgic.

VINZĂTORUL: Nu mînlnc. Mă doare rău.

SOTIA: N-o fi chiar așa de rău, la și mînlncă.

VINZĂTORUL: Am de lucru... și nu pot să-nchid și să deschid gura. Cum o să lucrez dacă nu pot să deschid și să-nchid gura?

DENTISTUL: În realitate, cum am spus-o eu mai tîrziu, era o chestiune de timp.

VINZĂTORUL: N-am timp! Aastă seară trebui să mă-ntorc la lucru...

SOTIA: Ia un antinevralgic! Calmează mai repede.

Doar astă seară vrei să te-ntorci la lucru...

VINZĂTORUL: Și-n seara-aceea m-am întors la lucru. Fața mi se umfla din ce în ce mai mult. (Arată publicului fața). Uitați-vă. În alte zile îmi plăcea să aud oamenii cum discută politică. Azi nu mai pot. Din cauza abcesului. În alte zile îmi lăsam totdeauna o ureche liberă ca să trag cu urechea la fetișcanele care vorbeau despre „băieții” lor. Astăzi batista îmi înfășoară capul. Abcesul. Astăzi nu mai existăm decît eu și abcesul. Nu pot striga. Și cum nu pot să strig, nu vînd nimic.

SOTIA: Și cînd s-a-ntors mi-a spus că n-a vîndut nimic. Mi s-a părut absurd că s-a-ntîmplat asta, chiar la-nceputul lunii. Nu mai poate merge-așa! Chiar mine ai să te duci la dentist.

VINZĂTORUL: N-am timp! Am de lucru.

SOTIA: Mi-ai mai spus că n-ai timp! Dar dacă-ai să cobori scara în fugă, pierzi un minut; dacă tai drumul prin curtea din dos și nu trec mașini — 30 de secunde; dacă te duci alergînd la cabinetul dentistului — 5 minute; dacă suni cum ajungi — 10 secunde...

DENTISTUL: Asta-i tot. A intrat în cabinet legat cu o batistă care-i acoperea toată fața. Bună seara. Desigur aveți un abces.

VINZĂTORUL (cu gura deschisă): Aha!

DENTISTUL: Asta-i tot.

VINZĂTORUL: Cînd îmi scoateți maseaua? Am de lucru.

DENTISTUL: Firește. Mai Întîi trebuie să vă duceți la adresa asta ca să vă facă o radiografie.

VINZĂTORUL: O să dureze mult? Am de lucru.

DENTISTUL: Două zile, mai mult nu. Vizita costă o sută de pesos. (Spre public). Mă numesc Gutiérrez Nájera, știți și dumneavoastră.

VINZĂTORUL: Și cum era ultima mea sută a trebuit să-mi amanetez ceasul ca să plătesc. Și-acum dau fuga, fiindcă n-am timp, să-mi iau radiografia. Una, două, treizeci... cobor scara în treizeci de secunde, una, două, șazeizi... trec drumul într-un minut, una, două, trei sute de secunde, ajung în cinci minute.

DENTISTUL: Și s-a dus la spital, la radiografie. Avea abces, asta e limpede.

VINZĂTORUL: M-a costat două sute de pesos.

SOTIA: S-a-ntors acasă cu fața mai umflată ca-nainte. I-am mai dat un antinevralgic, dar nu l-a calmat. Se văita.

VINZĂTORUL: Mă vîitam... blestemată durere!

SOTIA: Se sfîrșea...

VINZĂTORUL: Mă sfîrșeam... Blestemată durere!

SOTIA: Am vrut să-i citesc o poezie divină pe care-o găsisem într-o carte... (Vinzătorul iese) dar a deschis ușa și s-a dus. De ce se poartă întotdeauna așa? Cînd se-ntoarce acasă de la lucru și vreau să-i povestesc despre un astronom că a descoperit o nouă stea, și că a botezat-o, ca pe mine, Lucia, adoarme.

VINZĂTORUL: De ce trebuia să-mi iasă mie un abces? Am de lucru la min...! Nu pot, nu pot, nu pot! Așa arată Buenos Aires noaptea!

Dacă tu poți să crezi,

Dacă tu poți să crezi

Că în suflet păstrezi

lubire,

Dacă tu poți să crezi,

Dup'-atîtea dovezi,

Că în suflet păstrezi

lubire pentru alți. Dacă

Tu nu poți să mă crezi

Și în ochii-mi nu vezi,

Dup'-atîtea dovezi,

lubire...!

Nimănui nu-i pasă de abcesul meu!

SOTIA: Mie îmi pasă: era începutul lunii și el nu putea să lucreze! Ce-ai să faci? Ai de gînd să te duci să lucrezi?

VINZĂTORUL: Astăzi o să strig chiar dacă o să-mi spargă abcesul! Ia mingea! (Aproape că-ncepe să plîngă), la mingea... ia mingea!... Mamă! Ți-aduci aminte cînd aveam gîlci și plîngeam?

Nu pot, nu pot, nu pot...

DENTISTUL: S-a-ntors cu radiografia. Slăbise

grozav, aproape să nu-l recunosc.

VINZĂTORUL: Asta-i, doctore.

SOTIA: Ca să plătim ne-am vîndut serviciul de ceai. De-atunci am început să mă gîndesc că n-o să mai bem ceai o bucată de vreme.

*) Se cîntă pe melodia tanguului argentinian Canuelas.

VÎNZĂTORUL: E un abces. Când îmi scoateți maseaua? Am de lucru...

DENTISTUL: Știți că e infectată?

VÎNZĂTORUL: Nu, nu știu. Când îmi scoateți maseaua?

DENTISTUL: Am să vă operez, știți?

VÎNZĂTORUL: Nu, nu știu. Am de lucru.

DENTISTUL: Sigur, toți avem de lucru. O să vă liniștiți. Așadar, puțină odihnă, nu scoateți nici o vorbă, și după șase zile veți fi ca un nou-născut...

VÎNZĂTORUL: Cum?...

DENTISTUL: Nici nu m-a lăsat să termin de vorbit. M-a privit ca un nebun și a ieșit în goană. Trebuie să trimit la el o infirmieră — să-mi plătească ultima vizită.

SOȚIA: Am vîndut mașina de gătit ca să plătim.

VÎNZĂTORUL: Nu pot sta șase zile fără să vorbesc! Eu lucrez vorbind...

SOȚIA: Încearcă să faci o efortare! (Îi opucă fălcile cu mâinile și începe să le desfacă). Vezi...

vezi că nu-i așa greu? Zi acum: «la-min-gea...»

VÎNZĂTORUL: la mînea...

SOȚIA: Vezi... vezi! Totul e să faci o efortare!

VÎNZĂTORUL: Dar nu pot. la mînea... ia-mi...

Nu pot, nu pot.

DENTISTUL: Și a venit iar. (Către vînzător). Nu scoate nici o vorbă și după șase zile...

VÎNZĂTORUL: N-am timp, doctore! Scoate-mi maseaua! N-am timp!

DENTISTUL: Cu neputință, domnule. Dacă se infectează eu voi fi răspunzător. Un abces e un abces.

SOȚIA: Atunci, m-am dus eu să vorbesc cu doctorul.

DENTISTUL: Cu neputință, doamnă. Dacă se infectează eu voi fi răspunzător. Un abces e un abces.

SOȚIA: Dar el e rezistent, doctore! Pare-o minciună altă de uimitor, dar dac-ați ști citea îndurat el în viață... Scoateți-i maseaua!...

VÎNZĂTORUL: Nu mi-a scos maseaua. Și fața ajunsese să-mi semene c-un pepene. Ce-acum înainte n-am să mai pot trăi fără abces.

DENTISTUL: L-am prevenit că dacă nu se operează, infecția poate să prindă tot capul.

SOȚIA: Eu l-am spus în seara-aceea să facă o ultimă efortare. Dar vă jur că am spus «ultimă» numai așa, ca să asvîrîl o vorbă.

VÎNZĂTORUL: Vreau să pot... vreau să pot!

SOȚIA: Sigur că vrei să poți! Cum o să tempie-dice o durere să lucrezi?

VÎNZĂTORUL: Și m-am dus. Când am ieșit mă gîndeam la ea... și cred c-o uram. Și m-am dus...

SOȚIA: De ce i-am spus asta? Mi-aduc aminte că-ntr-o zi... mergeam în tramvai și l-au călcat pe bătătură... L-a durut rău... și eu l-am mîngiat două zile-n șir. Și-acum... de ce i-am spus așa ceva? Ce s-a-ntîmplat în viața noastră de-am ajuns să-i spun asta?

VÎNZĂTORUL: Corrientes colț cu strada Carlos Pellegrini... trebuie să deschid gura... la mînea! Mă doare, mă doare cumplit... la mînea! Trei metrouri și obeliscul, la mînea. Carlos Pellegrini... se zice că a fost președinte al Argentinei... era bogat, vestit... nu trebuia să strige... la mînea! Nimănu nu-i pasă de abcesul meu! Mi-aduc aminte că-ntr-o zi treceam prin cimitir... În-mormîntau pe cineva și lumea fluiera; fluieram și eu. Nimănu nu-i pasă de abcesul meu. Auziți! Mă doare! Mă doare groaznic! Am un abces...

ACTORUL: Un abces e un chin.

ACTRIȚA: Un abces e o pacoste.

ACTORUL: Ar trebui să-l vadă un dentist.

ACTRIȚA: Sărăcul!...

VÎNZĂTORUL: Măicuță... am gîlci și tu mă desmierzi... De ce nu-i pasă nimănu de mine? (Către public). Voi știți doar că așa făcea măicuța! Mamă...

ACTRIȚA: Sărăcuțul!

VÎNZĂTORUL: Se-nnoptează... și aproape că nu mă mai doare. Acum nu-mi mai e obrazul pepene, e glob... Așa e Buenos Aires, noaptea!

Dacă tu poți să crezi

Dup-altăea dovezi,

Că o altă femeie pot iubi...

Ascultați-mă! Vreau să vă pese de mine...

Cînd am să mor o să vă lipsească o ființă dragă.

Auziți-mă! Metrourele astea trei nu slujesc la nimic dect numai dacă sînt singele meu și-mi aleargă prin vine! Auziți-mă! Nu treceți fluierînd pe lîngă mine! A și-nceput să nu mă mai doară, da... totuși, fața, nu vă spune nimic?

Nimeni dintre dumneavoastră nu aduce la chip cu mine? Nimeni dintre dumneavoastră n-are un abces? Ascultați-mă atunci, și aflați că am de lucru și că n-am timp și că acum obeliscul este monumentul unui faraon mort! la mînea... ia min...! (Moore).

SOȚIA (se apropie și îngeunche lîngă el): ...Și l-am mîngiat două zile... și i-am spus «sărăcuțu' de tine»... și a crezut că sînt măică-sa...

DENTISTUL (îl privește): Firește, a făcut o septi-cemie. Nu pricep de ce nu s-a operat. (Către public). Dumneavoastră mă știți, mă numesc

Gutiérrez Nájera...

CORTINĂ DE LUMINA

Poveste despre prietenul nostru Panchito González care s-a simțit vinovat de epidemia de ciumă bubonică din Africa de sud

ACTRIȚA: Aceasta este povestea despre prietenul nostru Panchito...

ACTORUL 1: Panchito.

ACTRIȚA: Da, Panchito González, care s-a simțit vinovat de epidemia de ciumă bubonică din Africa de Sud.

ACTORUL 1: A trecut un car de ani de când nu l-am mai văzut pe Panchito; ieri însă, cum rătăceam, ca de obicei, în căutare de întâmplări...

ACTORUL 2 (trece): «Extra»! «Extra»! la ziaru'! Mare epidemie de ciumă bubonică în Africa de Sud!

ACTORUL 1: Ciumă bubonică!...

ACTORUL 2 (trece din nou): Ciumă bubonică în Africa de Sud! la ziaru'! «Extra»!

ACTRIȚA: Africa de Sud?

ACTORUL 1: Nu-i în Brazilia...

ACTRIȚA: Nici în Uruguay...

ACTORUL 1: E departe! Nu e pericol de molipsire.

ACTRIȚA: Și ne-am văzut de drum, când, dintr-o dată...

PANCHITO (între vorbind cu un glas răgușit de cheflui): Salut!

ACTRIȚA și ACTORUL 1 { Panchito! Ce mai faci, bătrîne? Atita-amar de vreme de când nu te-am văzut! ... }

ACTRIȚA: Hai să luăm împreună o cafea! O cafea...

ACTORUL 1: Și mie!

PANCHITO: Mie una cu aspirină!

ACTORUL 2 (trece): «Extra»! «Extra»! Mare epidemie de ciumă bubonică în Africa de Sud!...

PANCHITO: La naiba! Aștia cu ziarele mă-nbolnăvesc....

ACTRIȚA: Panchito! Ce și s-a întâmplat? Ai mult de lucru?

PANCHITO: Nu.

ACTORUL 1: Datorii mari?

PANCHITO: Nu.

ACTRIȚA: Ești bolnav?

PANCHITO: Da! Ciuma bubonică!

ACTRIȚA și ACTORUL 1 { (tresar și se ridică): Tu?... ciumă

ACTORUL 1 { bubonică!

PANCHITO: Nu, nu eu! Ciuma bubonică din Africa de Sud! Eu sint vinovatul...

ACTRIȚA: Și ne-a povestit ce s-a întâmplat. Într-o vreme visai să devii inginer...

PANCHITO: Da. Am știut întotdeauna că doi ori doi fac patru.

ACTORUL 1: Dar n-ai putut...

PANCHITO: M-am căsătorit. Băiete, încă una cu aspirină!

ACTRIȚA și ACTORUL 1 { (fredonează marșul nupțial): Ta-ra-ta-ta!

PANCHITO: Da. Mai întâi un moștenitor...

ACTRIȚA și ACTORUL 1 { (mai puțin vesel): Ta-ra-ta-ta!

PANCHITO: Pe urmă o fetiță...

ACTRIȚA și ACTORUL 1 { (deprimați): Ta-ra-ta-ta!

ACTORUL 1: Și după aceea?

PANCHITO: Gemeni.

ACTRIȚA și ACTORUL 1 { (funebri): Ta-ra-ta-ta....a....a....

PANCHITO: Atunci mi-am spus: inginer? Aș! Poate-ntr-o zi! Și pune-te pe treabă ca să-ți

ții familia...

ACTRIȚA (acum soție): Ascultă, dragă, de ce nu te duci la unchiu-meu? E secretarul unui

deputat...

ACTORUL 1 (secretar al unui deputat): Sigur că da, bătrîne! Du-te cu scrisoarea asta la Com-

pania Transoceanică a Cărnii. Au față de mine oarecare obligații și-au să te-angajeze... au să

te-angajeze.

ACTORUL 2 (între): Mister González!

ACTRIȚA: Unul dintre patronii era englez.

ACTORUL 1: Signore Gonzola!

ACTRIȚA: Și celălalt, italian! Într-adevăr, Trans-

oceanică!

PANCHITO (către soția lui): Și m-au angajat.

Ciștiș 1500 de pesos pe lună...

ACTRIȚA: Merge bine!

PANCHITO: Nu chiar așa, nu chiar așa de bine!

Ce-o să facem cu o mie cinci sute de pesos?

O să mîncăm răbdări prăjite...



ACTRIȚA: Ai răbdare, Panchito. Așteaptă o ocazie...

PANCHITO: Și ocazia s-a ivit.

ACTORII 2 și 3: Ta-ta-ta-ta... ta-ta-ta... punct — linie... linie — punct, punct — linie, linie — punct... Cablogramă pentru Compania Transoceanică a Cărnii!

ACTORUL 2 (câtește cu un pronunțat accent englezesc): «Ni s-a făcut onoare de a participa licitație în vederea livrării două mii thone carne pentru popoarele South Africa. Thothul depinde de preț la care putem oferi».

ACTORUL 1: E bon orice lucru, solamente să fie carnos.

ACTORUL 2 (strigă): Panchithu!

ACTORUL 1: Signore Gonzalo!

PANCHITO (către soția lui): Și m-au chemat, dragă! Îți dai seama? M-au chemat la o ședință a direcției. Precis c-o să-mi mărească salariul...

ACTRIȚA: Bine, dar stai liniștit că și se strîmbă cravata. Pff!... De ce-ți dai cu apa asta de colonie?

PANCHITO: Fiindcă-i mai ieftină. Și, pe deasupra, se numește «Kiss of love». Sărut de dragoste, îți dai seama? (O sărută).

ACTRIȚA: Stai cuminte, zvăpăiatule! Și anunță-mă cum afli ceva.

PANCHITO: Și m-am dus la ședința direcției...

ACTORUL 2: That is the question, mister Panchithu. Carne or not carne.

ACTORUL 1: Dobbiamo vendemo mai ieftino decât tutti.

ACTORUL 2: Tothul depinde de you. Îți oferim 5000 pesos pe lună dacă ne rezolvi this problem...

PANCHITO (vorbește la telefon): Alo! Alo!...

ACTRIȚA: Alo!...

PANCHITO: Iubito, s-a făcut! 5000 de pesos pe lună!

ACTRIȚA: Iubito! Pregătesc un tort în cinstea evenimentului.

PANCHITO: Da, tortul a fost bun. Dar concurența era teribilă...

ACTORUL 1: Patru pesos kilogramul — carnea de vacă.

ACTORUL 2: Trei pesos kilogramul — carnea de oaie.

ACTORUL 1: Doi pesos kilogramul — carnea de vițel.

ACTORUL 2: Un peso jumătate kilogramul — carnea tocată.

PANCHITO: Era grozav! Nu se putea licita...

ACTORUL 2: Mister Panchithu, cret că cei 5000 pesos ai dumneavoastră... (Clatină negativ din cap).

ACTORUL 1: Ebbene... Questo va mole... merge rău, signore Gonzalo!

PANCHITO: Și eu, ce puteam să fac? Erau 5000 de pesos pe lună în joc, și trebuia să-mi întrein familia! Gîndește-te, Panchito, gîndește-te bine! Am găsit! (Către ACTORII 2 și 3).

Întrebați, întrebați vă rog. Este unica soluție!

ACTORUL 2: Hello, London, urgent!

ACTORUL 1: Roma, presto!

PANCHITO: A trebuit să așteptăm două zile răspunsul. Două zile! De cite ori îl vedeam pe unul dintre puști mîncînd sau plimbîndu-se cu bicicleta pe care i-o cumpărasem, mă-ngro-

zeam. Și dacă trebuia să ne-ntorcera la răbdări prăjite!

ACTORII 1 și 2: Ta-ta-ta-ta... Ta-ta-ta-ta... Cablogramă pentru Compania Transoceanică a Cărnii!

PANCHITO: Pînă la urmă a venit și răspunsul!

Și?

ACTORUL 2: Mister Panchithu nu este necesar

să fie carne de vacă...

ACTORUL 1: E bon orice lucru solamente sa fie carnos! Și în afară de asta... africanii sonno tutti negri...

PANCHITO: Erau negri, pricepeți? Nu sînt ca noi. Sînt... sînt negri, știți?

ACTORUL 2: Și ne-au mai spus că etichetele trebuie să fie foarthe colorathe. Negrilor le plac foarthe multul culorile.

PANCHITO: Vă dați seama? N-avea importanță carnea. Eticheta... coloritul... Și pentru mine — 5000 de pesos! Ce puteam face? Ce-am făcut! (Vorbește la urechea ACTORULUI 1).

ACTORUL 1: No, signore Gonzalo! În Italia săracii mai mîncă și astăzi carne de cal. E bona carnea!

PANCHITO: Carnea de cal nu ne folosea, fiindcă în Italia o mîncă săracii. (Vorbește la urechea ACTORULUI 2).

ACTORUL 2: No, no, mister Panchithu! Carnea de cîine cu vin alb is very well, very well!

PANCHITO: Carnea de cîine nu ne folosea, fiindcă la Londra o mîncă lorzii. Și pentru mine era vorba de 5000 de pesos. Ce puteam să fac? Gîndește-te, Panchito, gîndește-te! Gîndește-te...! Asta e! Nu, nu, asta nu... asta nu... nu...! Ei bine! Șobolan!

ACTORII 1 și 2: Șobolan!

PANCHITO: Dar au acceptat și-am cîștigat licitația.

ACTORUL 1: Bravo, bravissimo, signore Gonzalo!

ACTORUL 2: Mister Panchithu, cei 5000 de pesos vi se cuvin.

PANCHITO: Și m-am întors acasă. I-am cerut nevastă-mii să-mi facă alt tort. (Către ACTRIȚA.) Și copiii!

ACTRIȚA: S-au culcat.

PANCHITO: N-ai făcut tortul?

ACTRIȚA: Nu, nu l-am făcut!

PANCHITO: De ce?

ACTRIȚA: Ascultă, nu-mi place de fel cum te-ai schimbat în ultima vreme. Nu erai așa.

PANCHITO: Și cum eram?

ACTRIȚA: Îți păsa de ceilalți.

PANCHITO: Imi pasă și-acum! Darăștia sînt negri... Nu sînt oameni...

ACTRIȚA: De unde știi tu?

PANCHITO: Știu eu! Și pe urmă e vorba de 5000 de pesos. Și dacă nu m-aș fi înșurat aș fi ajuns inginer; cum, însă, m-am înșurat și nu sînt inginer, trebuie să mă descurc... (ACTRIȚA iese).

Pleacă. Am jignit-o. Atîta gâlăgie pentru niște negri africani. Totuși, aveam remușcări... Adevărul e că a doua zi...

(Către ACTORUL 2). Ascultă, doctore, dumneata crezi că unui negru poate să-i facă rău carnea de șobolan?

ACTORUL 2: Fără discuție că nu. Carnea este hrana pisicii. Pisica trăiește în casa omului. Omul se hrănește cu carne de vacă. Așa că pentru un negru a mîncă șobolan e ca și cum

ar mîncă vacă. La revedere, amice. Iartă-mă dar sînt așteptat la masă, la vila mea de la țară, cu un purceluș de lapte. (Iese).

PANCHITO: Nu vedeți? Erau negri! Totuși, m-am dus și la un avocat. (Către ACTORUL 1). Este legal sau nu?

ACTORUL 1:

*Susțin: onor jurisprudența
Nu are paragraf să nege!
Idem, ignor chiar existența
Vreunei hotărîri prin lege!*

PANCHITO: Bine, dar e legal sau nu?

ACTORUL 1: De, eu de unde să știu!

PANCHITO: Atunci m-am dus să consult și un savant... (Către ACTORUL 2). Dumneavoastră, ce părere aveți, domnule profesor?

ACTORUL 2: Vedeți dumneavoastră, negrul este o rasă inferioară care trăiește în stadiul de animal primitiv. Se mîncă între ei, ceea ce înseamnă că mîncă animale. Așa că a mîncă un șobolanăș ar însemna numai o diferență infimă, ca și cum ar mîncă un animal mai mititel. Și acum, vă rog să mă scuzați, dar trebuie să plec... Sînt invitat la o conferință despre originile sanscritei...

PANCHITO: Și-atunci mi-am dat drumul. (Anunșă cît îl ține gura). Compania Transoceanică a Cărnii Își începe marea campanie de deratizare!

ACTORUL 1 (strigă): Șobolani, șobolani, șobolani...

ACTORUL 2: Șoriceși, șoriceși, șoriceși...

ACTORUL 1: Șobolani, șoriceși... șobolani, șoriceși...

ACTORUL 2: O sută de șobolani!

ACTORUL 1: O mie de șobolani!

PANCHITO: Patru milioane de guzgănași!

ACTRIȚA: Zilele-acelea abia dacă l-am văzut. Era foarte ocupat. Și avea și timp să se gîndească. Și s-a gîndit că poate vinovată de toate sînt eu, fiindcă l-am născut copii și nu s-a putut face inginer. Acum se transformase într-un mare om de afaceri. Și boteza tot ce nu-i plăcea «negru»...

ACTORUL 1: Domnule González, funcționarul Fernández a anunțat că va înțîrzi puțin...

PANCHITO: Afară cu scirba asta de negru!

ACTORUL 2: Domnule González, ce zăpușeală, nu?

PANCHITO: Negrul ăsta de soare infernal e de vină!

ACTRIȚA: Ți-ai murdărit hainele!

PANCHITO: M-a murdărit o mașină neagră cu blestematul ăsta de noroi negru!

ACTRIȚA: Și citea cărți despre Ku-klux-klan... Voia să se convingă pe sine însuși. Pînă ce într-o zi l-au chemat la Primărie. A ținut să-l însoțesc...

ACTORUL 2: Municipiul nostru se mîndrește că va poate conferi Marea Cruce a Meritului Civic, drept răsplătă pentru serviciile aduse de dumneavoastră cu prilejul marii campanii împotriva șobolanilor... Domnilor, să bem în sănătatea noului flautist de... despre...¹ (AC-

TORUL 1 îi suflă ceva la ureche). A, da. Ei, tot aia e, tot aia e!

ACTRIȚA: Am plecat înainte să se isprăvească. Toate astea nu-mi plăceau de loc...

PANCHITO (către ACTORUL 1 și 2): Acum trebuie să ne ocupăm de etichetele colorate!

ACTORUL 1: Signore Gonzalo, gli colori azur, galben și albastru...

ACTORUL 2: No, no! Propun un concurs de pictură. Câștigătorul — 10000 de pesos premiu și o bursă la Londra. Va fi... arthstthic.

PANCHITO: Și am făcut-o artistic. Au venit pictorii concreți.

ACTORUL 1: Mă gîndesc la un pom care să se prefacă într-un sandwich cu șuncă...

PANCHITO: Ce culoare?

ACTORUL 1: Alb și roșu, firește!

PANCHITO: Nu ne trebuie! S-au prezentat abstracționiști...

ACTORUL 2: Reflectez la un cub, străbătut de o linie de puncte care...

PANCHITO: Ce culoare?

ACTORUL 2: Verde și negru!

PANCHITO: Nu-i bine!

ACTORUL 2: Caramba!¹... (Iese).

PANCHITO: Și la urmă — o doamnă suprarealistă...

ACTRIȚA: Mă gîndesc la ochiul fantomei lui Hamlet, străpuns de scobitoare pe care o folosește regele, unchiul său, la ocazii festive...

PANCHITO: Ce culoare?

ACTRIȚA: Roșu, galben, violet, portocaliu, verde, negru...

PANCHITO: Acceptat! Am făcut etichetele cu ochiul și scobitoarea, suprarealista a fost trimisă la Londra și carnea în Africa. A trecut o săptămînă...

ACTORUL 1 (către ACTORUL 2): Căpitane, nu simți un miros ciudat?

ACTORUL 2: E apa de mare.

PANCHITO: A mai trecut o săptămînă...

ACTORUL 1: Căpitane! Ce miros? Nu?

ACTORUL 2: E aerul de mare.

PANCHITO: Săptămîna următoare...

ACTORUL 1 (astupîndu-și nările și clătîndu-se): Mai e mult, căpitane!

ACTORUL 2: Nu, mîine-ajungem.

ACTORUL 1: Mirosul ăsta nu se mai poate-ndura!

ACTORUL 2: De la porcăriile alea de conserve pe care le cîrăm în cală! Parc-ar fi carne de șobolan!

PANCHITO: Chiar carne de șobolan era! Dar ce vină aveam eu dacă medicul, avocatul și savantul îmi spususeră că n-are importanță! Ce vină aveam eu că trebuia să-mi înțreșin familia și că 5000 de pesos sînt 5000 de pesos? Și pe urmă erau negri... și nu putea să li se-ntîmple nimic. Nu-i așa că nu putea să li se-ntîmple nimic?

ACTORUL 1 (oferă o cutie ACTORULUI 2): Drăguță culoare, nu? Drăguță culoare!

ACTORUL 2 (transformat în negru african): Drăguță culoare! Drăguță culoare! (Deschide o cutie, mîlîncă, dă ochii peste cap și cade mort, cu mîinile și picioarele țepene, ca un cline).

¹ Aluzie la un poem al poetului englez Robert Browning.

¹ Caramba: Drace! (imprecăție spaniolă).

ACTORUL 1: «Extra» !... «Extra» !... Epidemie de ciumă bubonică în Africa de Sud ! Ciumă bubonică ! Ciumă bubonică în Africa de Sud !...

ACTORUL 2: *Mister Panchithu*...

ACTORUL 1: *Signore Gonzalo*, ideea dumneavoastră nu era *bonna*.

ACTORUL 2: *Mister Panchithu*, *you* sintheși prea puțin uman și întreprinderea noastră trebuie să fie umană. (*Amîndoi li dau mîna și ies*).

PANCHITO: Și m-au concediat. Vă dați seama ? Evident, cînd mi-era lumea mai dragă, m-au scos vinovat pe mine ! Ciumă bubonică ! Vă dați seama ? Bieții negri !

ACTORUL 2 (*trece*): Epidemie de ciumă bubonică în Africa de Sud ! Epidemie de ciumă bubonică în Africa de Sud !... «Extra» ! (*lese*).

PANCHITO: Terminați, pentru Dumnezeu ! Vreți să m-arunc în rîu ?

ACTRIȚA: Și care ne-a făcut să rîdem cu poștă ! PANCHITO: Nu, vă implor, nu rîdeți ! Nu rîdeți, fiindcă subiectul este foarte serios...

ACTRIȚA: Totuși, Panchito...

PANCHITO: Vă spun că e foarte serios ! Fiindcă acum mi-e milă de negrii din Africa de Sud. Dar dacă mîine or să-mi ofere din nou 5000 de pesos pentru același lucru ? Ce să fac ? Trebuie să mă gîndesc la familia mea și 5000 de pesos sînt 5000 de pesos ! Și dacă în loc de africani o să fie din Buenos Aires ? Ce să fac ? Vă jur că nu știu. Și asta mă pune pe gînduri. Afară de asta, nevastă-mea îmi spune că atunci nu mai eram același, că mă schimbam. Și asta, iar mă pune pe gînduri. Nu rîdeți, fie-vă milă, nu rîdeți !... (*lese*).

ACTORUL 1: E limpede...

ACTRIȚA: Da... de-atunci n-am mai rîs.

ACTORUL 1: Asta a fost întîmplarea pe care ne-a povestit-o Panchito...

CORTINĂ DE LUMINĂ

POVESTEA OMULUI CARE S-A TRANSFORMAT ÎN CÎINE

ACTORUL 2: Prieteni, a treia povestire vă vom povesti-o așa...

ACTORUL 3: Așa cum ni s-a povestit astă seară și nouă.

ACTRIȚA: Este «Povestea omului care s-a transformat în cline».

ACTORUL 3: A-nceput acum doi ani, pe o bancă într-un scuar. Acolo, domnule... acolo unde dumneavoastră încercați astăzi să descoperiți secretul unei frunze.

ACTRIȚA: Acolo unde, desfăcînd brațele, îmbrățișăm universul din cap pînă-n picioare și spunem: cîntă, acordeon, cîntă!

ACTORUL 2: Acolo l-am cunoscut. (Întră ACTORUL 1.) Arăta... (Îl arată...)... așa cum îl vedeți, nu altfel. Și era foarte trist.

ACTRIȚA: Ne-a fost prieten. Căuta de lucru și noi eram actori.

ACTORUL 3: Trebuia să-și țină nevasta și noi eram actori.

ACTORUL 2: Viza de-a-n picioarele și se trezea în miez de noapte strigînd, și noi eram actori.

ACTRIȚA: Ne-a fost prieten, fiți siguri. Așa cum îl vedeți... (Îl arată.) Nu altfel.

TOTI: Și era foarte trist!

ACTORUL 3: A trecut vremea. Toamna...

ACTORUL 2: Vara...

ACTRIȚA: Iarna...

ACTORUL 3: Primăvara...

ACTORUL 1: Minciună. N-am avut niciodată primăvară.

ACTORUL 2: Toamna...

ACTRIȚA: Iarna...

ACTORUL 3: Vara. Și ne-am întors. Ne-am dus să-i facem o vizită pentru că ne era prieten.

ACTORUL 2: Și-am întrebat: «E sănătos?»

Și nevasta lui ne-a răspuns...

ACTRIȚA: Nu știu.

ACTORUL 3: E bolnav?

ACTRIȚA: Nu știu.

ACTORII 2 și 3: Unde e?

ACTRIȚA: La canisă. (ACTORUL 1 e în patru labe.)

ACTORII 2 și 3: Oh!

ACTORUL 3 (observîndu-l):

Directoru-acestei canise

Sînt eu, însă nu știu să mi se

Mai fi întimplat pînă-acum

O chestie fenomenală:

Lătrînd ca un cline venise

(Un cline aici, oricum

E, totuși, figura centrală!)

Chiar dacă mai poartă costum

E cline, n-am nici o-nalală.

ACTORUL 2 (blîndu-se):

Și-sînt ve-veteri-rinarul

Și ce spu-spun e controlat.

Chia-chiar de pa-pa-pare-un o-om

E cc-line-ade-adevdrat.

ACTORUL 1 (cître public): Și eu, ce puteam să le spun? Nu știu dacă sînt om sau cline. Și cred că nici măcar dumneavoastră nu veți putea să-mi spuneți pînă la urmă. Pentru că totul a-nceput în chipul cel mai obișnuit. M-am dus la o fabrică să caut de lucru. Se împlineau trel luni de cînd nu căpătăsese nimic și m-am dus să caut de lucru.

ACTORUL 3: N-ai citit anunțul? NU AVEM POSTURI LIBERE.

ACTORUL 1: Ba da, l-am citit. N-aveți nimic pentru mine?

ACTORUL 3: Dacă spune «Nu avem posturi libere» nu avem!

ACTORUL 1: Lîmpede. N-aveți nimic pentru mine?

ACTORUL 3: Nici pentru dumneata, nici pentru ministru!

ACTORUL 1: Aha! Nu aveți nimic pentru mine?

ACTORUL 3: Nu!

ACTORUL 1: Strungar...

ACTORUL 3: Nu!

ACTORUL 1: Mecanic...

ACTORUL 3: Nu!

ACTORUL 1: Fre...

ACTORUL 3: Nu!

ACTORUL 1: Aju...

ACTORUL 3: Nu!

ACTORUL 1: Ha...

ACTORUL 3: Nu!

ACTORUL 1: Paznic! Paznic! Fie chiar și paznic!

ACTRIȚA (ca și cum ar sufla dintr-o trompetă): Tu — tu, tu — tu — tu! Patronul! (ACTORII 2 și 3 vorbesc prin semne.)

ACTORUL 3 (cître public): Clinele paznicului, domnilor, a murit noaptea trecută, după două zeci și cinci de ani de serviciu credincios.

ACTORUL 2: Era un cline foarte bătrîn.

ACTRIȚA: Amin.

ACTORUL 3 (cître ACTORUL 1): Știi să latrî?

ACTORUL 1: Strungar...

ACTORUL 2: Știi să latrî?

ACTORUL 1: Mecanic...

ACTORUL 2: Știi să latrî?

ACTORUL 1: Zidar...

ACTORII 2 și 3: NU AVEM POSTURI LIBERE!

ACTORUL 1 (pauză): Hau !... Hau !...

ACTORUL 2: Foarte bine, te felicit...

ACTORUL 3: Îți dăm zece pesos pe zi leafă, cușcă și mîncare.

ACTORUL 2: După cum vezi vei cîștiga cu zece pesos mai mult decît clinele-adevărât.

ACTRIȚA: Cînd s-a-tors acasă mi-a povestit ce slujbă a căpătat. Era beat.

ACTORUL 1 (cître nevastă-sa): Mi-au promis însă că imediat ce vreun muncitor o să iasă la pensie, o să moară sau o să fie concediat, îmi dau mie postul lui. Bucură-te, Maria, bucură-te ! Hau !... Hau !... Bucură-te, Maria, bucură-te !

ACTORII 2 și 3: Hau !... Hau !... Bucură-te, Maria, bucură-te !

ACTRIȚA: Era beat, săracu'...

ACTORUL 1: Și în noaptea următoare am început să lucrez... (Se lasă în patru labe.)

ACTORUL 2: Cușca rămîne la fel de mică !

ACTORUL 1: Nu mă pot ghemui atîta.

ACTORUL 3: E cam strîmt aici, nu ?

ACTORUL 1: Da !

ACTORUL 3: Bine, numai că vezi, nu mai spune «da». Trebuie să-ncepi să te obișnuiești.

Răspunde-mi: «Hau !... Hau !»

ACTORUL 2: E cam strîmt, nu ? (ACTORUL 1 nu răspunde.) E prea strîmt aici, nu ?

ACTORUL 1: Hau !... Hau !...

ACTORUL 2: Așa e bine !... (Iese.)

ACTORUL 1: Numai că-n noaptea-aceea a-nceput să plouă și-a trebuit să intru în cușcă.

ACTORUL 2: Nu i se mai pare strîmtă...

ACTORUL 3: S-a băgat în cușcă.

ACTORUL 2 (cître ACTORUL 1): Ai văzut cum se obișnuiește omul cu toate ?

ACTRIȚA: Omul se obișnuiește cu orice...

ACTORII 2 și 3: Amin...

ACTRIȚA: A-nceput să se obișnuiască și el.

ACTORUL 3: De-atunci, cum vede pe cineva că intră, strigă: «Hau !... Hau !» Uitați-vă...

ACTORUL 1 (ACTORUL 2 trece alergicînd.) Hau !... Hau !... (ACTORUL 2 trece tiptil.) Hau...



hau... (ACTORUL 2 trece în patru labe.) Hau... hau... hau... (lese.)

ACTORUL 3 (către ACTORUL 2): Zece pesos pe zi peste bugetul nostru, la pierderi...

ACTORUL 2: Mda!

ACTORUL 3: ...li merită însă, pentru slîrguința pe care-o depune...

ACTORUL 2: Mda!

ACTORUL 3: Și pe urmă, nu mîncă mai mult decît cel mort...

ACTORUL 2: Mda!

ACTORUL 3: Trebuie să-i ajutăm familia!

ACTORUL 2: Mda! Mda! Mda! (les.)

ACTRIȚA: Îl vedeam însă din ce în ce mai trist și încercam să-l consolez cînd se-ntorcea acasă. (Între ACTORUL 1.) Azi ne vin musafiri!...

ACTORUL 1: Da?

ACTRIȚA: De balul de la club mai ții minte?

ACTORUL 1: Da.

ACTRIȚA: Dar care era tangoul nostru, mai știi?

ACTORUL 1: Nu știu.

ACTRIȚA: Cum să nu știi! «Cred că m-am îndrăgostit»... (ACTORUL 1 stă în patru labe.) Și într-o zi mi-ai adus o garoaă... (Îl vede și rălmne îngrozit.) Ce faci?

ACTORUL 1: Cum ce?

ACTRIȚA: Stai în patru labe... (lese.)

ACTORUL 1: Asta n-am s-o mai înghit. Mă duc să vorbesc cu patronul! (Între ACTORII 2 și 3.)

ACTORUL 3: Altfceva n-am...

ACTORUL 1: Mi s-a spus că a murit unul bătrîn.

ACTORUL 3: Da, numai că trebuie să facem economii. Mai așteaptă încă puțin, ce zici?

ACTRIȚA: Și a așteptat. S-a dus iar după trei luni.

ACTORUL 1 (către ACTORUL 2): Am aflat că a ieșit unul la pensie...

ACTORUL 2: Da, însă ne-am gîndit că e mai bine să desființăm secția aceea. Mai așteaptă încă nițel, ce zici?

ACTRIȚA: Și a mai așteptat. S-a dus din nou după trei luni.

ACTORUL 1 (către ACTORUL 3): Dați-mi postul unuia dintre cei care au făcut grevă...

ACTORUL 3: Imposibil. Aceste posturi au să rămîna vacante...

ACTORII 2 și 3: Că pedeapsă! (les.)

ACTORUL 1: Atunci n-am mai putut să rabd... și-am plecat!

ACTRIȚA: A fost cea mai fericită noapte-a noastră după-alta amar de vreme! (Îl ia de braț.) Cum îi spune florii astea?

ACTORUL 1: Floare...

ACTRIȚA: Dar steaua de colo cum se cheamă?

ACTORUL 1: Maria.

ACTRIȚA (ride): Maria mă cheamă pe mine!

ACTORUL 1: Și pe stea la fel... și pe stea la fel... (Îl ia mîna și i-o sîrude.)

ACTRIȚA (Își trage mîna): Nu mă mușca!

ACTORUL 1: Nu te mușc... Te sîrut, Maria...

ACTRIȚA: Ah, credeam că e cît pe-aci să mă muști... (lese. Între ACTORII 2 și 3.)

ACTORUL 2: Firește...

ACTORUL 3: ...a doua zi dimineață...

ACTORII 2 și 3: A trebuit să pornească iar în căutare de lucru.

ACTORUL 1: Am alergat în nenumărate locuri, pînă ce într-unul...

ACTORUL 3: Vezi, asta-i... n-avem nimic. Afară doar dacă...

ACTORUL 1: Ce?

ACTORUL 3: Astă-noapte a murit clinele paznicului.

ACTORUL 2: Avea 35 de ani, sîracu'...

ACTORII 2 și 3: Sîracu'!...

ACTORUL 1: Și-a trebuit să primesc din nou.

ACTORUL 2: Pe celălalt, îl plăteam cu cincisprezece pesos pe zi. (ACTORII 2 și 3 schimbă priviri cu-nșeles.) Hmm!... Hmm!... Hmm!...

ACTORII 2 și 3: Te-nvoiești? Acceptat! Cînsprezece să fie! (les.)

ACTRIȚA (între): Cred și eu că 450 de pesos pe lună nu ne-ajung să plătim nici chiria...

ACTORUL 1: Ascultă, eu tot am cușca, tu mută-te într-o odaie cu alte patru, cinci fete! Ce zici?

ACTRIȚA: N-avem ce face. Și cum nu ne-ajunge nici pentru mîncare...

ACTORUL 1: Ascultă, eu tot m-am obișnuit cu oasele, am să-ți aduc ție carnea! Ce zici?

ACTORII 2 și 3 (între): Directorul a fost de acord.

ACTORUL 1 și ACTRIȚA: Directorul a fost de acord... Binecuvîntat să fie! (ACTORII 1 și 3 ies.)

ACTORUL 1: Și-am început să mă obișnuiesc. Cușca mi se părea mai mare. Mersu-n patru labe nu se deosebea cîneștie ce de mersul în două. Cu Maria mă întîlneam într-un parc... (Se apropie de ea.) Fiindcă tu nu poți intra în cușca mea și fiindcă eu nu pot veni la tine-n odaie... Pînă ce-ntro noapte...

ACTRIȚA: Ne plimbam. Și, dintr-o dată, m-am simțit rău...

ACTORUL 1: Ce ai?

ACTRIȚA: Amețeli.

ACTORUL 1: De ce?

ACTRIȚA (plîngînd): Mi se pare... că... o să am un copil...

ACTORUL 1: Și pentru asta trebuie să plîngi?

ACTRIȚA: Mi-e frică... mi-e frică!

ACTORUL 1: Bine, dar de ce?

ACTRIȚA: Mi-e frică... mi-e frică! Nu vreau să am un copil!

ACTORUL 1: De ce, Maria? De ce?

ACTRIȚA: Mi-e frică... să nu fie... (Murmur «cline». Actorul 1 o privește îngrozit, apoi iese fugind și lătrînd. ACTRIȚA se prăbușește. Apoi se ridică în picioare.) S-a dus... alergînd! Cînd se ridică în picioare, cînd fugea în patru labe...

ACTORUL 1: Nu-i adevărat, nu mă ridicam! Nu puteam să mă ridic! Mă durea mijlocul dacă mă ridicam! Hau!... Ar fi dat mașinile peste mine... Mă privea lumea... (Între ACTORII 2 și 3. Către ei.) Să mergem, să mergem! Vreau să mă-ntorc în cușcă... Haide să mergem! Ni-ai mai văzut niciodată un cîne?

ACTORUL 2: E nebun! Chemați un doctor! (lese.)

ACTORUL 3: E beat! Chemați un polițist! (lese.)

ACTRIȚA: Am aflat după-aceea că unui om i-a fost milă și s-a apropiat înduioșat de el.

ACTORUL 2 (între): Ți-e rău, prietene? Nu poți rălmne-așa, în patru labe. Știi cite lucruri

frumoase sînt de văzut, dacă te ridici, dacă privești înainte și-n sus? Uite, ridică-te... Am să te-ajut... Să mergem, ridică-te sus...

ACTORUL 1 (Începe să se ridice și, dintr-o dată): Hau... hauu l... (Îl mușcă.) Hau l... Hauuu l... (Iese.)

ACTORUL 3 (intră): În sfîrșit, cînd, după doi ani în care nu l-am mai văzut, am întreat-o pe nevastă-sa: « Ce mai face? » ne-a răspuns...

ACTRIȚA: Nu știu.

ACTORUL 2: E sănătos?

ACTRIȚA: Nu știu.

ACTORUL 3: E bolnav?

ACTRIȚA: Nu știu.

ACTORII 2 și 3: Unde e?

ACTRIȚA: la canisă.

ACTORUL 3: Cînd veneam încoace a trecut pe lîngă noi un boxeur.

ACTORUL 2: Și ne-a spus că nu știe să citească, dar că nici nu-i pasă fiindcă e boxeur.

ACTORUL 3: Și-a trecut și-un recrut...

ACTRIȚA: A trecut și-un polițist...

ACTORUL 2: Și treceau... treceau... trecea lume... și-ai trecut și dumneavoastră. Și ne-am gîndit că, poate, o să vă intereseze povestea prietenului nostru...

ACTRIȚA: Fiindcă, poate că printre dumneavoastră se află acum o femeie care se gîndește: « N-o să fie cumva... n-o să fie cumva?... » (Murmur « cline ».)

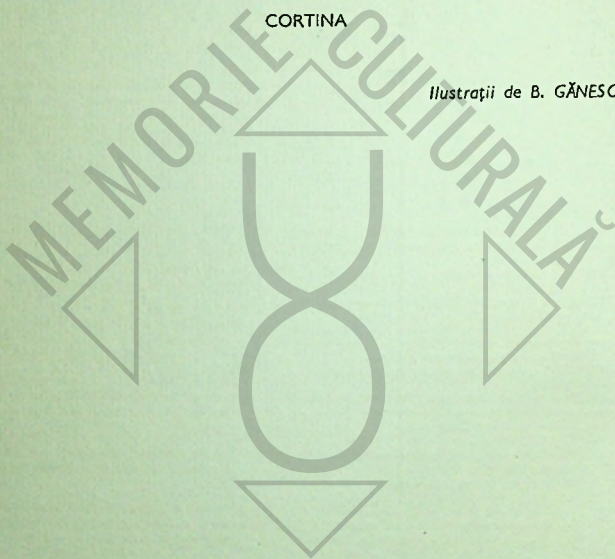
ACTORUL 3: Sau cineva cui i s-a oferit slujba de cline de pază...

ACTRIȚA: Dacă nu e nimeni ne bucurăm.

ACTORUL 2: Dar dacă-i așa, dacă printre dumneavoastră e cineva pe care au vrut să-l transforme în cline, ca pe prietenul nostru, atunci... Mă rog, atunci asta... asta-i o altă poveste!

CORTINA

Ilustrații de B. GĂNESCU



SINTEZE ȘI PROFILURI

CONCEPTUL DE LITERATURĂ UNIVERSALĂ

DE

AL. DIMA

În comunicarea de față, profesorul universitar Al. Dima abordează problema definirii științifice a conceptului de literatură universală, privind mai ales istoria literaturilor.

Revista noastră va continua dezbăterea inițiată, pentru a urmări mai departe realizarea contemporană a conceptului de universalitate prin lupta ideologică și artistică a epocii pe care o trăim. Ca orice concept istoric determinat, conceptul de literatură universală nu poate fi înțeles azi decît prin îmbogățirea lui cu experiența epocală a realismului socialist și a întregii lupte mondiale pentru o artă a viitorului comunist.

Interesul pentru literatura universală trebuie considerat printre trăsăturile cele mai caracteristice ale culturii noastre socialiste. În nici o epocă a istoriei literaturii românești, cu toate contactele pe care le-a avut de numeroase ori cu diferite alte culturi străine, preocuparea de literatură universală nu s-a dovedit mai puternică și mai amplă. De la remarcabila intenție a lui Heliade care, urmînd exemplul lui Aimée Martin, dorea să întemeieze o vastă bibliotecă a literaturii universale și pînă astăzi, după peste un veac, nu s-a mai înregistrat un moment mai propice și mai accentuat în ce privește receptivitatea față de valorile literaturii universale. Intensa și frecventa operă a traducătorilor, apariția a tot mai numeroase studii și monografii, introducerea după 1948 în planul de învățămînt al facultăților de filologie și al institutelor pedagogice și de artă a noii discipline a istoriei literaturii universale, difuziunea unor cunoștințe de literatură universală și în cuprinsul învățămîntului de cultură generală — iată numai principalele manifestări ale interesului actual pentru această nouă direcție a cercetărilor.

Mai trebuie însă adăugat încă un fapt caracteristic. Literatura noastră însăși care n-a fost nici în trecut lipsită de unele valori universale ca, de pildă, de contribuția unui Dimitrie Cantemir, M. Eminescu, I. Creangă sau I. L. Caragiale — sârbătorit astăzi de Consiliul mondial al păcii — își începe a-și lărgi tot mai vast orizontul. Cel puțin doi dintre marii scriitori contemporani — M. Sadoveanu și T. Arghezi — au pătruns în sfera literaturii mondiale și traducerea operei lor, alături de tot mai numeroase și mai elogioase comentarii străine, ilustrează virtualitățile universale ale literaturii noastre. Difuziunea literaturii românești în străinătate afectează dealtfel și alte regiuni

ale scrisului nostru mai vechi sau mai nou, și primele liste bibliografice, de pe acum respectabile ca dimensiuni, exprimă viu fenomenul. Interesul pentru literatura universală în ale cărei galerii tind a se integra și strălucitele realizări ale scrisului românesc, nu poate — prin urmare — decît să crească și din punct de vedere al literaturii noastre însăși.

Privită în ansamblul culturii socialiste și anume în lumina fecundului principiu al moștenirii literare, preocuparea actuală pentru literatura universală e susținută — firesc și profund — de concepția leninistă cu privire la însușirea și prelucrarea a « tot ce era mai de preț în dezvoltarea de mai bine de două mii de ani a gândirii și culturii umane ». Universalitatea literaturii socialiste se construiește dar și pe baza universalității literaturii înaintate din trecut, un motiv în plus pentru a se dezvolta — și din această perspectivă — interesul pentru literatura universală.

Studiile și practica didactică de peste un deceniu a literaturii universale la noi au atins astăzi un nivel care îndeamnă nu numai la o recapitulare a strădaniilor anterioare, ci și la un popas filozofic mai profund cu prilejul căruia să se reexamineze fundamentele înseși ale literaturii universale, conceptul ei de bază.

În cele ce urmează, ne propunem să reluăm în discuție alături de unele idei mai vechi cu privire la conceptul de literatură universală și altele mai noi, tinzînd — în cele din urmă — spre o fixare și precizare cît mai stringentă a obiectului, ceea ce desigur va avea urmări hotărîtoare asupra întregului cîmp al cercetării și difuzării literaturii universale.

★

Cercetătorii străini și romîni sînt de acord că ideea de literatură universală a fost subliniată și valorificată, printre cei dintîi, de Goethe în 1827, într-un renumit pasaj dintr-o convorbire a sa cu Eckermann. Se spune acolo că poezia a devenit « un bun al întregii umanități » și că « a sosit vremea literaturii universale, în timp ce literatura națională nu mai înseamnă astăzi mare lucru ». Academicianul Tudor Vianu consideră — cu drept cuvînt — textul acesta ca « actul constitutiv al literaturii universale »¹. În 1848, « Manifestul partidului comunist » relevă apariția unei literaturi universale ca urmare a dezvoltării unor noi condiții economico-sociale caracteristice epocii burgheze. « În locul vechilor izolări locale și naționale se dezvoltă, în schimbul mondial, dependența națiunilor una de alta »: și apoi « Îngustimea și exclusivismul național devine pe zi ce trece tot mai cu neputință; din numeroasele literaturi naționale și locale se formează o literatură universală ».

Obiectul literaturii universale și totodată conștiința lui teoretică apar, prin urmare, în epoca burgheză a schimbului mondial, într-o vreme în care conștiința națiunilor se deșteaptă și face posibilă o raportare mai eficientă a națiunilor între ele, fiecare cu specificul și cu contribuția ei distinctă.

Apariția literaturii universale la începutul orînduirii capitaliste, adică în zorile veacului al 19-lea, nu trebuie înțeleasă, însă, în sens strict limitativ și exclusiv. Ea alcătuiește, de fapt, un simptom al vremurilor noi, o afirmare masivă a fenomenului care se impune acum prin amploarea și frecvența sa, dar fără a exclude totuși prezența lui și în epocile anterioare. Căci — după opinia noastră — termenul de « universal » nu trebuie număidecît opus celui

¹ Formarea ideli de literatură universală — în Revista de filologie și germanică, 1953, nr. 1—2, p. 57.

de « național », ci termenului de « particular », perechea antinomică fundamentală fiind « universal-particular » care numără printre modalitățile ei și opoziția specială « universal-național ». Prin această precizare logică a conceptului de « universal », aplicarea lui la realitatea istorică devine mult mai largă cuprinzând — de pildă — și antichitatea, cu privire la care i s-a contestat totuși valabilitatea. Dacă grecii antici nu dispuneau într-adevăr de o astfel de noțiune fiindcă n-o puteau raporta decât la lumea socotită de ei ca « barbară » și cu care nu aveau nici un contact spiritual, nu ar fi potrivit să se susțină același lucru și cu privire la romani a căror literatură s-a creat din impulsul și prin influența profundă a lumii grecești. Relațiile latino-elene au fost, după cum se știe, extrem de vii, dar ele n-au anulat, pînă la urmă, originalitatea literaturii latine care și-a avut realizările ei proprii, mai cu seamă în perioada clasică. Reacția, în parte de caracter popular, împotriva influenței grecești s-a dovedit puternică și ce a însemnat ea altceva decât expresia unei relații între două literaturi și două popoare, adică o primă treaptă a literaturii universale ?

Noile cercetări de istorie a literaturii universale aduc apoi tot mai multe dovezi cu privire la legăturile dintre culturile popoarelor antice, acele din bazinul Mării Mediterane, din Asia anterioară, din Africa de Nord și pînă departe în India și China. Spre sfîrșitul mileniului I î.e.n., interpătrunderea culturilor apusene și răsăritene devenise un fenomen general, favorizat de marile campanii militare și de drumurile comerciale permanente ce legau țările mediteraniene de îndepărtata Indie și China. Nu se poate, prin urmare, contesta existența unei literaturi universale și în antichitate, dar firește nu în sensul unei opoziții față de conceptul « național », ivit abia în epoca burgheză.

Cu atît mai mult, prezența literaturii universale nu trebuie contestată Evului Mediu ale cărui opere literare și filozofice, numeroase din ele scrise în limba latină comună a epocii și cu o bază religioasă aproape uniformă, alcătuiau o literatură de structură și evoluție unitară și de caracter aproximativ analog, — reprezentînd, firește, un fenomen negativ de universalitate.

Literatura Renașterii, a barocului, clasicismului, apoi mai cu seamă literatura luminismului din veacul al XVIII-lea nu sînt oare fenomene de literatură universală de cea mai mare evidență ? Fiecare din ele depășește, în mod vădit, aspectul particular al țării și poporului lor, și se revarsă pe o arie mai mult sau mai puțin universală în timp și spațiu.

Se dovedește, prin urmare, necesar să recunoaștem și conceptului de literatură universală un puternic caracter istoric, variabil după epoca în care aceasta a apărut, rămînînd să socotim începutul secolului al XIX-lea ca momentul caracteristic al eflorescenței literaturii universale și al statornicirii conștiinței ei în raport cu literatura națională.

Reținem, în același timp, două note fundamentale ale conceptului de literatură universală: caracterul lui *istoric* și, referindu-ne la cuprinsul propriu zis al noțiunii, raportarea ei la categoria *particularității*.

Înainte de a detalia însă și alte note ale conceptului, să determinăm sfera fenomenelor la care el se aplică și despre care va putea fi vorba în considerațiile ce urmează.

Pot deveni sau sînt manifestări de literatură universală anume opere considerate individual ca, de pildă, *Iliada*, *Divina Comedie*, *Mizerabili*, *Germinal* sau *Pe Donul Liniștit*, anume grupe de opere ca, de exemplu « robinsoniadele » scrise sub înfrîurirea lui De Foe, în secolul al XVIII-lea și al XIX-lea, sau romanele sentimentale apărute în atîtea variante în Anglia, Germania și Franța la sfîrșitul secolului al XVIII-lea, anumite curente sau metode ca Renașterea,

clasicismul, luminismul, romantismul, realismul cu diferitele sale etape etc., sau petrarchismul, roussoismul, byronismul, tolstoismul etc., anume mode literare ca, de exemplu, aceea a poemelor alegorice inspirate din *Roman de la Rose*, aceea a sonetelor erotice imitate după Petrarca, a poemelor filozofice al căror prototip era *Faust* etc.; de asemenea au putut deveni fenomene de literatură universală formele comune de artă sau stil ca sonetul, rondelul, drama romantică, romanul tipic al realismului critic etc.

După această enumerare, dealtfel numai de caracter ilustrativ, să continuăm a analiza conceptul și îmbogățirea lui cu noi trăsături.

Din opoziția universal-particular reiese că literatura universală nu trebuie confundată cu suma literaturilor particulare sau naționale. Multă vreme și până recent confuzia s-a perpetuat totuși. De la lucrarea abatelui Denina, a lui Bouterweck, de la cursul lui Wilhelm Schlegel (1801—1804) la, de pildă istoria literaturilor publicată de Oskar Walzel sau Kurt Wais (1939) și până la noua *Istorie a literaturilor* publicată sub direcția lui Raymond Queneau în Enciclopedia Pleiadei (1956) — nu ni se înfățișează altceva decît o juxtapunere a mai multor volume și capitole tratînd fiecare cîte o literatură particulară, fără a se ajunge — în fond — la concepția de ansamblu a unei literaturi universale.

Istoria și literatura universală au fost reduse, multă vreme, apoi, la o istorie și literatură a Europei, exprimîndu-se astfel o poziție europocentristă răsădită, în cuprinsul căreia dacă se citau uneori țările Asiei, Africii sau Americii, faptul se producea doar pentru a ilustra abateri de la evoluția popoarelor Europei sau spre a le integra acestora, socotite ca un fel de etaloane universale, tipice. Intensificarea mișcării de eliberare a popoarelor din țările coloniale, una din marile fapte ale epocii noastre, îndeamnă însă hotărît la respingerea concepției europocentriste, și la integrarea acesteia în vastul concept al literaturii universale în care pătrund toate monumentele literare de seamă de pe toate continentele și care au fost, pe nedrept și tendențios ignorate.

Literatura universală trebuie să devină însă o literatură universală cu adevărat, fără limite spațiale preconceptuate.

De asemenea, în aceeași ordine de idei, nu-și mai are locul diferențierea istoriografiei burgheze privind așa numitele « națiuni mari și mici ». Concepția se reflectă și în acele istorii ale literaturii universale care acordă « națiunilor mici » doar cîteva pagini în apendice, scurte citări incidentale etc., deși Austria se putea prezenta totdeauna cel puțin cu un Lenau, Ungaria cu un Petöfi, Danemarca cu un Andersen, Norvegia cu un Ibsen, România cu un Eminescu etc. Este semnificativ de semnalat că recentul congres de literatură comparată de la Utrecht (1961) și-a propus să dezbată tocmai tema literaturii popoarelor cu « limbi neuniversale », adică, în majoritate, a « națiunilor mici » a căror valoare mondială nu mai poate fi ținută sub obroc.

Conceptul de literatură universală se definește, după cum observăm mai sus, mai întîi prin depășirea literaturilor particulare. Care este însă sensul acestei depășiri și, mai cu seamă, înseamnă el o *rupere* de literaturile particulare sau naționale ? Istoria literaturii universale a demonstrat însă, de multă vreme, că una din condițiile universalității e tocmai particularitatea unei literaturi, ancorarea ei într-un anumit spațiu și timp, în istoria specifică a unui popor. *Divina Comedie* a devenit universală și pentru că ea reflectă — la răsăritul dintre Evul Mediu și Renaștere — trăsăturile particulare ale vieții sociale politice și religioase ale Italiei. *Război și pace* a intrat în sfera universalității și pentru că romanul alcătuiește o pitorească și multilaterală frescă a Rusiei

de la începutul veacului trecut. Nu trebuie spus oare același lucru și despre opera lui M. Eminescu sau M. Sadoveanu ?

Conceptul substanțial al universalității îl constituie deci, printre altele, și particularitatea unei literaturi prin care însă nu trebuie să înțelegem numai fenomene exterioare ca, de pildă, scena geografică, limba sau obiceiurile descrise într-o operă, ci și specificul psihic al unui popor și concepția lui distinctă de viață.

O latură specială a particularității ca motiv al universalității ne e oferită și de *actualitatea* fenomenului literar. Romanele sentimentale de la sfârșitul veacului al XVIII-lea, în frunte cu *Werther*, ridică probleme ale timpului lor în perioada de trecere de la orînduirea feudală la cea burgheză, *Faust* nu se referă numai la problema fericirii umane în general, ci la cea a sensului vieții în epoca burgheză, după cum marile romane realist-socialiste ce au depășit hotarele Uniunii Sovietice, oglindesc — cu servoare — zbuciumul constructiv al momentului istoric pe care-l reprezintă. Cu cît ridică mai intens și mai semnificativ probleme ale epocii contemporane, cu atît interesează mai mult pe cititorii tuturor țărilor care-și pun probleme analoage.

Fără a însemna, prin urmare, o negare a particularității, universalul își scoate o remarcabilă parte a substanței sale tocmai din acesta.

Dar ce înțelegem atunci prin depășirea aspectului particular spre universal ? Capacitatea particularului de a include în cuprinsul lui generalul, fără a-și pierde specificul. Vom cita, ca exemplificare, unele capodopere strîns legate de atmosfera patriei lor, saturate chiar de aceasta și totuși încărcate de un mare coeficient de generalitate. Iată opere ca *Uhlenspiegel* a flamandului De Coster, atît de înrădăcinată în peisajul spiritual și fizic local sau, dacă vreți *Amintirile din copilărie* ale lui Creangă atît de legate de solul nostru național și moldovenesc. Nu reprezintă ele oare, o dată cu stringenta relație cu condițiile țării respective, și simboluri generale ale autohtoniei ? Dar *Don Quijote* al lui Cervantes exprimă doar agonia cavalerismului spaniol, ci nu și — în genere — amurgul unei concepții de viață perimate ? *Hamlet* al lui Shakespeare reprezintă exclusiv exponentul scepticismului englez, nu și expresia îndoielii generale cu privire la soarta omului în perspectiva orînduirii capitaliste ce se anunță ? Personaje ca Gargantua, Gulliver nu dezvoltă numai umorul și spiritul critic francez sau englez, ci și atitudinea satirică în genere, figurile respective devenind astfel simboluri ale unor concepții de viață generale. Depășirea particularului se realizează, prin urmare, implicit și în aceste cazuri.

Dar ne întîmpină și alte direcții ale revărsării particularului în universal pe care, de asemenea, e necesar să le reținem.

Răsunetul unor fenomene particulare e cu atît mai universal cu cît valoarea lor ideologică, poziția progresistă pe care o exprimă, e mai categorică. Semnificativă din acest punct de vedere ni se înfățișează comparația între operele unor scriitori ce aparțin aceluiași curent și care au devenit cu atît mai populari cu cît critica orînduirii timpului lor a fost mai vie. Între Corneille și Molière, Racine și La Fontaine, trecînd peste accesibilitatea speciei în care fiecare a scris — nimeni nu va ezita să recunoască un grad de universalitate mai accentuat ultimilor doi din fiecare serie pomenită. Aceeași situație în cazul lui Montesquieu față de Voltaire sau Rousseau. În cadrul romantismului englez, apoi, nu se poate compara difuzarea lui Coleridge cu cea a lui Byron sau Shelley.

Aici intervine, firește, principiul leninist al celor două culturi și conceptul de universalitate se limpezește dintr-o dată și mai accentuat. Toate marile opere din antichitatea sclavagistă și pînă astăzi care au reprezentat punctul

de vedere al claselor celor mai înaintate în raport cu epoca lor, au dobândit — ipso facto — un grad mai puternic de universalitate. Valoarea ideologică a fenomenului literar aduce, prin urmare, o contribuție esențială la promovarea universalității.

Criteriului ideologic i se adaugă însă negreșit și cel artistic, vehicularea unui conținut înaintat fiind opera îndemnării scriitorului. Cu cât realizarea artistică e mai desăvârșită prin structura compoziției, inventivitatea subiectului, măiestria stilului și a limbii, cu atât raza difuzării e mai lungă și mai amplă. Dialectica raportului dintre conținut și formă funcționează și în cazul universalității, cu putere.

Criteriul valorii ideologice și artistice e atât de însemnat încât el alcătuiește de fapt, o condiție sine qua non a universalității. Simpla difuziune a unui fenomen literar, a unei opere sau a unui scriitor, oricât de largă ar fi nu poate duce decât la universalitate de suprafață, la o pseudo-universalitate. Se citează astfel, de multe ori, cazul unui scriitor cum a fost Kotzebue mult mai răspândit la timpul lui decât Goethe însuși, sau autorii romanelor polițiste de felul lui Wallace mult mai populari decât Cervantes, de pildă, dar nimeni nu-i va pune pe același plan.

Ne mai rămâne, în sfârșit, să determinăm *principalele moduri ale universalității*, adică principalele categorii ale manifestărilor universalității în realitatea istorică.

Dacă prin literatură universală înțelegem, în fond, tezaurul valorilor comune ale umanității de pe domeniul artei cuvîntului, atunci trebuie să ne întrebăm care sînt cele mai tipice modalități ale acestora, așa cum au apărut în istoria efectivă a literaturilor.

Vom recunoaște, mai întîi, ca o categorie fundamentală a universalității, *paralelismul*.

O privire de ansamblu arcută asupra principalelor literaturi ale lumii va identifica cu ușurință existența unor curenți comune ca, de pildă, Renașterea, barocul, clasicismul, luminismul, romantismul, diferitele forme ale realismului. Prolifera lor apariție în cadrul mai multor literaturi particulare nu se datorește în primul rînd influențelor de la unele la celelalte, deși desigur acestea nu au lipsit, ci unor condiții economico-sociale analoge, existente mai întîi local. Așa s-a ivit, de exemplu, Renașterea, deopotrivă în Italia, Franța, Spania, Anglia și în alte țări fiindcă exprima, pe plan suprastructural, noile relații sociale ce încercau a se statornici în sinul vechii orînduirii feudale încă de prin secolul al XIII-lea prin presiunea exercitată de burghezia în formație. Faptul că diferite forme particulare ale Renașterii nu apar concomitent, ci succesiv, începînd încă din secolul al XIV-lea în Italia și continuînd cu secolul al XV-lea și al XVI-lea în Franța și Spania, și pînă la începutul secolului al XVI-lea în Anglia, demonstrează că, în ciuda influențelor ce s-au exercitat de timpuriu, condițiile economico-sociale locale n-au fost pretutindeni coapte în același timp spre a produce aceleași curenți. Aceeași situație ne oferă clasicismul apărut mai întîi în Franța și apoi mai tîrziu, peste un veac, în Germania, Rusia etc. Este vădit că nu numai influențele au operat aici, căci ele, însele nu se pot exercita de fapt decât în momentul receptivității pregătite de mediile locale, ci în primul rînd condițiile economico-sociale ale poporului respectiv într-un moment istoric dat. Caracteristic paralelismului, e, prin urmare, cel puțin relativa independență a fenomenelor literare ce aparțin mai multor popoare și el se realizează uneori în istoria literară și sub formă exemplară. Putem cita astfel cazul tipic al gongorismului din Spania, al mari-

nismului din Italia, al euphuismului din Anglia, apoi mai tirziu al stilului prețios din Franța și al celui « umflat » din Germania, curente de caracter negativ, despre care s-a crezut o vreme că se datoresc unei epidemii de rău gust care și-ar fi avut izvorul în Spania sau Italia. Cercetările ulterioare au arătat însă că toate aceste mode nu sînt expresia unor influențe internaționale, ci a unor cauze comune locale. Paralelism fără influențe se vedește și în cazul, de pildă, al înfloririi romanului rustic în Germania, Elveția și Franța, între 1840—1860. Încercările istoriografiei burgheze de a explica paralelismele printr-un spirit comun al epocii (Zeitgeist) sau printr-un « destin comun » al întregii omeniri obligate de a trece prin aceleași curente literare, au trebuit să eșueze. Știința marxist-leninistă a dat singurul răspuns valabil și acesta constă în condițiile economico-sociale analoge care explică similitudinile, după cum variația condițiilor locale determină formele particulare ale fenomenelor paralele.

O a doua modalitate esențială a universalității e, fără îndoială, *influența*.

Un fenomen literar, fie el o anume operă precisă, un ansamblu de opere aparținînd unui singur scriitor sau unei școli etc., devine universal în măsura în care depășind hotarele poporului respectiv, exercită înrîuriri asupra unor aspecte corespondente ale altor literaturi. Capitoul influențelor a constituit de altfel totdeauna domeniul cel mai substanțial și mai amplu al literaturii comparate, prima treaptă spre literatura universală. Numărul lucrărilor e, pe acest tărîm, considerabil și trebuie adăugat că interesul pentru problema influențelor a crescut paralel cu dezvoltarea tot mai vie a relațiilor literare internaționale. Studiul literaturilor particulare și naționale nu mai poate fi întreprins astăzi fără cercetarea legăturilor dintre ele și astfel, aproape pe nesimțite categoria universalității continuă și solicită pe cea a particularității, una revărsîndu-se firese în cealaltă.

Universalitatea prin influență alimentează conceptul de care ne ocupăm, cu material deosebit de bogat și variat după multiplicitatea tipurilor de influență. Vom cita aci, cu titlu ilustrativ, numai pe unele din ele ca, de pildă, înrîurirea pe care o exercită anume eminente personalități care exprimă, în epoca respectivă, cu cea mai mare pregnanță ideile și năzuințele maselor populare, exigențele ideologice ale istoriei înseși, ca în cazul unui Rousseau, Voltaire sau Byron, apoi influența principalelor idei literare ale unui Boileau, Lessing sau Schiller, a materiei și subiectelor operelor literare ca la Shakespeare, a teatrului spaniol din secolul al XVI-lea și al XVII-lea care a furnizat teme întregului teatru european al epocii, influența tehnicii și artei unui scriitor asupra altuia în țări diferite ca, de pildă, a sonetului lui Petrarca, a poeziei erotice a lui Ronsard, a tragediei franceze din secolul al XVII-lea, a romanului naturalist al lui Zola etc. Este evident că toți acești autori sau anume aspecte ale operei lor au devenit universale și prin categoria influențelor.

Se înțelege că studiul influențelor nu se mai întreprinde astăzi cu metodologia școlii comparatiste Baldensperger-van Tyghem prin simpla alăturare și analiză a textelor literare situate în cercuri închise, ci prin cercetarea amplă și profundă a condițiilor economico-sociale ale elementului emițător de influență și a celui receptor. Dar nu modalitatea analizei ne interesează aci, ci numai definirea universalității prin influență și categoriile ei generale de manifestare.

O altă categorie de seamă a universalității e, în sfîrșit, *difuziunea*.

Un fenomen literar devine universal și în măsura difuziunii sale dincolo de hotarele țării de unde a pornit. Simpla constatare a difuziunii, trebuie spus însă de la început, nu justifică totdeauna universalitatea. Istoria literară cunoaște numeroase cazuri de difuzare care — ipso facto — nu pot fi consi-

derate concomitent drept universale. Kotzebue, pomenit și mai sus, a fost, de pildă, unul din autorii cei mai cunoscuți în epoca sa și puțin după aceasta, dar nimeni nu se gîndește să-l prețuiască drept un scriitor cu adevărat universal. Romanele senzaționale traduse în numeroase limbi ca, de exemplu, cele de tip melodramatic, nu pot fi considerate ca universale numai din pricina marii lor răspîndiri. Criteriul difuziunii trebuie negreșit însoțit de cel al valorii ideologice și artistice despre care am vorbit anterior și care îi alcătuiește baza necesară.

Principalele modalități ale difuziunii se reduc în general la două : difuziunea prin contact direct cu textul original, ceea ce nu se întîmplă însă în mod general și difuziunea indirectă prin traduceri, procedeu larg utilizat și căruia i s-ar putea adăuga și numeroase prelucrări ce popularizează formele literare, dar — de multe ori — le deformează și le compromit.

Difuziunea universalității se poate realiza spațial prin răspîndirea unui fenomen literar — pozitiv sau negativ — într-un moment istoric dat în mai multe țări deodată. Așa s-a întîmplat, de pildă, cu naturalismul francez și cu unele curente și școli decadente care au cunoscut o largă difuzare la sfîrșitul secolului trecut și pînă în vremea noastră, în occident. Difuzarea artei și literaturii decadente e — pe larg și artificial — susținută de cercurile imperialiste, dar ei i se opune dirz difuzarea mai profundă și mai firească a literaturii progresiste a occidentului și mai ales a celei revoluționare a țărilor socialiste. Cercetarea literaturii universale se întreprinde de altfel — după cum se știe — prin secțiuni transversale adică spațial, la cit mai multe popoare în aceeași epocă.

Mai temeinică decît difuziunea spațială e cea temporală. Opere, metode literare, uneori curente chiar, depășesc cu mult sfera epocii lor și descind pe panta veacurilor, uneori din antichitate și pînă astăzi. Ne aflăm în fața universalității verificate de istorie și care se bazează, în fond, pe marile sentimente și idei general omenești ca și pe valoarea ideologică și artistică a fenomenelor literare. E manifestarea expresă a moștenirii literare, așa cum a fost înfățișată ea în concepția leninistă și care se integrează — pînă la urmă — în tezaurul culturii actuale cu toate elementele ei reconsiderate în mod critic. Raportarea la actualitate devine o notă esențială a universalității prin difuziune și academicianul Tudor Vianu a insistat cu drept cuvînt asupra ei : « Apreciem deci valoarea universală a unor opere literare din unghiul timpului și cu interesele care ne sînt proprii »¹. E încă o ilustrare a caracterului istoric și relativ al universalității care nu e un concept supraspațial și supratemporal.

Înfățișate deosebit, ca modalități distincte ale universalității, cele trei forme de care vorbim se cer însă examinate și în raporturile dintre ele. Se manifestă ele izolat sau numai împreună, concomitent ?

Trebuie spus, așa cum am demonstrat-o cu modalitatea paralelismului, că operativitatea lor se poate exercita separat, dar — de fapt — în realitatea istorică cele trei moduri coroborează de numeroase ori și că prin cumularea lor, universalitatea fenomenelor literare dobîndește un relief și mai accentuat. Problema universalității fenomenului literar trebuie însă considerată și în perspectivă, dar nu putem formula aici decît simbulurile ei esențiale.

În « Raportul de activitate al C.C. al P.C.U.S. prezentat la Congresul al XXII-lea al Partidului Comunist al Uniunii Sovietice », N. S. Hrușciov a reamintit punctul de vedere al lui Lenin după care : *Cultura unitară a socie-*

¹ *Literatura universală și literatura națională*, 1956, p. 282.

idjli comuniste . . . trece prin înflorirea culturii naționale a fiecărui popor eliberat de sub jugul capitalist, după care afirmă: Sarcina noastră constă în a sprijini cu grijă și a ajuta dezvoltarea unității internationaliste a culturilor socialiste. Această « unitate » se acoperă însă perfect, pe latura literară, cu fundamentul actual al conceptului de literatură universală și deschide cu precizie căile lui definitive.



Dezvoltările de mai sus identifică, prin urmare, în literatura universală un concept istoric și relativ, bazat pe realități existind în toate orînduirile și pînă astăzi.

Opus nu conceptului de « național », ci celui de « particular » cu care alcătuiește perechea antinomică fundamentală, conceptul de literatură universală își trage, cel puțin în parte, seva și din contrariul lui dialectic care constă în caracterele particulare, specifice ale literaturii diferitelor popoare. Actualitatea îi alcătuiește îndeosebi fundamentul, în timp ce paralelismul, influența și difuziunea considerate în lumina principiului celor două culturi ilustrează modalitățile principale ale manifestării istorice a conceptului.

Prin aceste delimitări și precizări, întregul domeniu al literaturii universale poate fi tratat mai sistematic și vastul lui material poate fi stăpînit mai ferm.

Într-un moment istoric ca cel de față, în care problemele păcii și înțelegerii dintre popoare s-au ridicat pe primul plan și au devenit vitale, contribuția literaturii universale care urmărește tocmai întărirea și dezvoltarea relațiilor culturale dintre națiuni, se dovedește tot mai necesară. Lămurirea obiectivelor ei esențiale și printre acestea, în primul rînd al conceptului fundamental de literatură universală, e prima sarcină ce-i incumbă.

TEATRUL SOVIETIC ȘI ACTUALITATEA

HORIA LOVINESCU
DE

Teatrul sovietic îmi este destul de familiar și când am plecat în iarna asta la Moscova și Leningrad pentru o vizită de două săptămîni nu mă așteptam la surprizele pe care ți le rezervă primul contact. Eliminînd din reacțiile mele posibile elementul surpriză, mă dovedeam însă un mediocru psiholog. Uitasem că există descoperiri care nu se tocesc prin cunoaștere, ci fertile și mereu improspătate, se adîncesc la fiecare confruntare. Fenomenul cel mai tulburător prezentat de viața teatrală sovietică e însuși rolul pe care aceasta îl joacă în viața omului sovietic. Foamea de teatru și cultul pentru teatru al poporului sovietic mi se par a fi cu totul unice și pentru un om de meserie nu cunosc o confirmare mai reconfortantă a frumuseții și nobleții muncii lui. Sălile pline pînă la refuz chiar cînd e vorba de spectacole care figurează de ani în repertoriul teatrului, respectul, aproape pietatea, cu care e ascultat textul și e urmărit jocul actorului, participarea intensă, plină de discernămint a publicului la dezbaterea de idei de pe scenă, în sfîrșit atmosfera de căldură și stimă reciprocă dintre interpreți și spectatori, transformă fiecare spectacol sovietic bun într-o manifestare sărbătorească și solemnă, reconfirmînd adevărul că teatrul e *operă comună*, și artă a cetății.

Un asemenea public obligă și aceasta e fără îndoială una din explicațiile înaltului nivel de interpretare care caracterizează teatrul sovietic. Compromisurile artistice ale actorului, oboseala, plictiseala, rîzgîiala, neseriozitatea, cabotinajul, sînt de negăsit pe o scenă sovietică pentru că relația public-actor interzice literalmente asemenea manifestări triste. Mi s-a întîmplat să văd piese mai ușurele dar niciodată actori superficiali. După cum n-am văzut, și cred că nu există, spectacole degradate, arătîndu-și cusăturile ca o haină roasă, oricît de mare era vechimea lor.

Bineînțeles că cele 7-8 piese pe care am avut puțința să le urmăresc nu-mi îngăduie să schițez aici o prezentare completă a teatrului sovietic de azi. Cu atît mai mult cu cît împrejurările m-au făcut să pierd unele spectacole pe care le știu ca fiind foarte reprezentative, fie prin valoarea textului, fie pentru stilul anumitor regizori. În asemenea condiții generalizările sînt riscante și trebuie făcute cu o mare grijă și măsură. Cred totuși că unele trăsături caracteristice ale fizionomiei actuale a teatrului sovietic se dezvăluie chiar la o analiză sumară și parțială. Asupra uneia din ele aș vrea să mă opresc: varietatea producției dramatice originale.

A vorbi despre abundență și diversitatea dramaturgiei sovietice, arătînd doar că aceasta se întinde pe toată gama, de la farsa și comedia amabilă pînă la satira virulentă, pamfletară, sau de la drama eroică la poemul filozofico-dramatic mi se pare a te limita la o înregistrare oarecum contabilă a fenomenului. Ceea ce trebuie reținut însă, chiar sub acest

aspect cantitativ, e justețea și armonia compoziției repertoriului. S-ar putea ca un spirit foarte exigent să-și pună întrebări chinuitoare despre valoarea critică a risului cu care spectatorii primesc, de pildă, comedia lui Sofronov *Bucdăreasa măritată*, când de fapt piesa aceasta și altele asemănătoare aduc în compoziția complexă a repertoriului sovietic o notă de zburdălnicie și șagă care nu-i stă de loc rău.

De altfel, n-am înțeles niciodată prea bine rostul lănciilor rupte în lupta împotriva așa-zisului comic gratuit. Între util și gratuit există o contradicție neîmpăcată, iar risul când e sănătos, copilăros și tonic, e util pentru sănătatea morală și fizică a oamenilor. Nimănui nu-i trece prin cap să pună un semn de egalitate între *Mizantropul* și tumba clovnului, dar pînă și aceasta, dacă nu revendică o semnificație artistică pe care n-o are, răspunde unei necesități, e utilă. Dăunătoare și triviale în comedie sînt numai confuzia ideologică, grosolănia sufletească și șmecheria neînteligentă.

Însă trebuie bine subliniat că, în teatrul sovietic, legitima satisfacere a nevoii de destindere și ris, atît de omenească în general și atît de tipică pentru psihologia spectatorului contemporan nu duce la inflația de nimicuri dramatice, nu concurează nealel lucrările de valoare mai adîncă și nu deformează sensul profund educativ al dramaturgiei sovietice. Aici intervine acea justeță, adică acel simț, precis și delicat totodată, al măsurii care definește repertoriul teatrelor și care mi se pare a fi semnul maturității și a înfloririi armonioase a dramaturgiei.

Pe un plan mai subtil această imbinare echilibrată a genurilor își găsește corespondența în împletirea la fel de organică a diferitelor linii de dezvoltare care marchează literatura dramatică actuală.

Dar mai întîi o observație de ordin general în această privință. Marea Revoluție și Războiul de Apărare a Patriei, precum și problemele construcției în împrejurări vitrege, în luptă cu foamea, cu dușmanii revoluției, cu greutatea materiale, au impus dramaturgiei sovietice profilul ei bine cunoscut și propriu, caracterizat prin patos eroic, conflicte de mari dimensiuni, prezența tumultuoasă a maselor, eroi excepționali. Victoria împotriva hitlerismului și uriașa muncă pașnică pentru construirea comunismului, fără să slăbească cituși de puțin forța militantă a acestei literaturi, i-au dat însă trăsături noi, au transformat-o într-o literatură de pace, în sensul cel mai plin al cuvîntului. Eroii ei sînt oameni de toate zilele care călătoresc în metrou alături de tine, care-ți sînt vecini de apartament, cu care iei masa la restaurant, ceea ce nu-i împiedică să fie făuritorii marilor izbînzii ale comunismului și continuatorii Femeii Comisar sau ai lui Coșkin. Locul rezervat studiului omului a crescut mult și gîndurile, frămîntările, căutările și biruințele lui, în împrejurările concret istorice ale construirii comunismului constituiesc principala preocupare a dramaturgului.

Această lărgire simțitoare a ariei de inspirație a implicat în chip necesar și o diversitate de orientări conforme personalității autorilor și nevoilor complexe ale publicului sovietic. Am pomenit despre favoarea de care se bucură comedia și care a dus la înflorirea tuturor formelor acestei specii dramatice atît de bogate. Din păcate împrejurările nu mi-au îngăduit să văd decît două comedii, amîndouă aparținînd aproximativ aceleiași categorii a divertismentului ușor: *O reputație ireproșabilă* de Smirnova și *Kraindel* la teatrul Kamisarsjevskaja din Leningrad și *Bucdăreasa măritată*.

de Sofronov la teatrul Vahtangov. Desigur că dacă aş fi avut răgazul să văd comedia satirică *Mai rău decît duşmanul* care face vîlvă la teatrul lui Akimov sau *Umbra de Svarţ* la teatrul «Sovremenik», imaginea asupra comediei sovietice actuale ar fi fost mult mai completă. Aşa, mă mulţumesc să subliniez încăodată fenomenul semnificativ al dezvoltării multilaterale a comediei şi a depăşirii înfruntării dogmatice în faţa risului igienic, chiar dacă aceasta nu trezeşte cine ştie ce rezonanţe profunde. Personal, cred chiar, că atunci cînd într-o comedie uşoară, în farsă sau vodevil, autorul introduce *probleme* el calcă o lege a genului şi aceasta se resimte neiertător în rezultatul muncii lui. De aceea dintre cele două piese amintite prefer pe cea a lui Sofromov, care cu francheţă nu tinde decît să amuze. E drept că o distribuţie strălucită (Borisova, Griţenko, Iacovlev etc) li asigură un brio pe care nu ştiu dacă l-aş regăsi la lectură.

Mă simt cam derutat încercînd să situez piesa lui Mdivani *Ziua de naştere a Terezei* prezentată de teatrul «Puşkin» din Moscova. Aş fi fost ispitit s-o socotesc drept un soi de originală fantezie revuistico-eroică, cu accente de teatru publicistic, dacă specificarea categorică a autorului *dramă eroică*, nu mi-ar interzice această imprudenţă. Cum textul nu mi-a fost decît parţial tradus am reţinut mai mult senzaţia de culoare, de ritm şi de vervă pe care mi-a dat-o spectacolul.

Alături de izvorul de inspiraţie inepuizabil pe care continuă să-l prezinte anii revoluţiei şi ai Marelui Război pentru apărarea Patriei (am văzut o excelentă dramatizare a lui Vasilii Tiorkin de Voronkov) tema muncii pe pămînturile desţelenite cu marile ei greutăţi, cu eroismul cotidian pe care-l necesită, cu grandiosul ei aspect de campanie patriotică, asigură în dramaturgia sovietică poate cea mai organică prelungire a dramaturgiei clasice sovietice cu caracter de frescă epică. Şi cum eroii care duc la capăt această muncă sînt mai ales tinerii, literatura aceasta este totodată o literatură pentru şi despre tineret, plină de patos, de vigoare şi evident, de tinereţe spirituală. Am văzut două piese de acest fel: *Colegii de Axionov* şi *Stabavoi* la Malii Teatr şi *Continuarea legendei* de A. Kuzneţov la Sovremenik, şi am asistat la o repetiţie a piesei *Tineri de azi* de Şatrov la teatrul condus de Ohlopkov. A fost un prilej de a verifica din nou adevărul că o temă precis circumscrisă de o anumită realitate istorică impune dramaturgiei care o abordează, o schemă. Derogarea de la această schemă, din dorinţa de falsă originalitate, înseamnă derogarea de la adevărul istoric şi nimic nu mi s-a părut mai absurd pe vremuri decît mofturile anumitor critici faţă de personajul sabotorului criminal din dramaturgia noastră de început. Aceste personaje erau impuse de realitatea momentului istoric şi ele au dispărut nu printr-o rafinare a gustului, ci prin eliminarea lor progresivă din viaţa noastră. Nu este deci de mirare că în toate piesele consacrate muncii eroice a tineretului pe marile şantieri sau pe pămînturile desţelenite vom întîlni fie procesul de maturizare al tînărului care ezită să plece, trece apoi prin frămîntări dureroase dar finalmente înţelege frumuseţea misiunii lui, fie opoziţia dramatică între tînărul entuziasmat care pleacă în fundul Siberiei să ducă o muncă de constructor şi pionier şi tînărul care se aranjează să rămînă în capitală, etc. Piese de acestea au deci un aer de familie care în cazurile nereuşite poate duce la clişeu şi schematism, însă în cele izbutite tinde spre un stil. Şi cred că aşa cum s-a ajuns la un stil al dramaturgiei închinată Revoluţiei, dramaturgia actuală despre tineret are toate şansele să-şi constituie o fizionomie

proprie și să marcheze un capitol aparte în evoluția literaturii dramatice sovietice. Pe scena teatrului Sovremenik unde cel mai bătrîn membru al colectivului e regizorul care are treizeci și cinci de ani, piesa *Continuarea legendei* consemnează unul din cele mai frumoase succese ale acestei literaturi despre tineret. Simplitatea, discreția, refuzul de a idealiza, credința în puterea mult mai convingătoare a adevărului, fac din acest spectacol servit magistral de tinerii lui interpreți (care au în afară de talent cu carul, o uluitoare știință a compoziției) un adevărat document de viață.

Oceanul de Ștein, văzut la teatrul Gorki din Leningrad, îmi pare a fi reprezentativ pentru o altă linie de dezvoltare a teatrului sovietic actual. Cred că e linia pe care s-au angajat majoritatea dramaturgilor maturi. Literatura aceasta profund politică, ecou al noului introdusă în viața publică sovietică de Congresele XXI și XXII atacă probleme generale, de etică socială, izbînd curajos în raclele vechi — mai cu seamă atunci cînd sînt camuflate ipocrit sub aparențe sănătoase — și militează cu fervoare, cu patimă pentru umanismul comunist. Cadrul în care se desfășoară îndeobște genul acesta de piese este destul de restrîns — o instituție, o casă, o familie — ceea ce îngăduie dramaturgului să surprindă aspectele particulare ale problemei de interes general și actual pe care o dezbate și să adîncească studiul psihologic al personajelor. Am impresia că simpatia și curiozitatea publicului se îndreaptă cu predilecție spre acest sector al dramaturgiei în care comedia satirică și drama își dau mîna.

Investigația psihologică este dusă și mai departe, tinzînd să ocupe primul plan în alte două piese pe care le-am văzut: *Cinci seri* de Volodin (la Teatrul Gorki din Leningrad) și *Casa mare* de scriitorul din R.S.S. Moldovenească Ion Druță (la Teatrul Armatei din Moscova), care îmi par a reprezenta o altă tendință a dramaturgiei sovietice de azi. E posibil, însă, să greșesc, să nu fie vorba aici de o tendință propriu-zisă, ci doar de apariția unor lucrări singulare care marchează un moment și nu un drum. La o primă vedere, piesele n-au nimic comun nici ca factură, nici ca subiect. Mă întreb chiar dacă poate fi vorba de afinități spirituale între cei doi autori: Volodin îmi pare un turmentat, pe cînd Druță are aerul de a fi găsit, în ciuda tinereții sale, cheia unui echilibru clasic. Ceea ce mă face însă să cuprind sub aceeași acoladă piesele lor, e primul pe care-l acordă și unul și celălalt problematicii întîm umane. Atît *Casa mare*, cit și *Cinci seri* vorbesc despre dragoste și suferință, despre fericire sau umbră ei, eroii fiind mai puțin purtătorii unor probleme pe care autorul își propune să le rezolve, cit niște oameni care se mulțumesc să-și trăiască cu autenticitate în fața spectatorului drama lor personală.

Și dacă soluțiile acestei drame nu sînt dictate în mod direct de viața socială a eroilor, dacă aceasta e doar schițată sau chiar subînțeleasă, nu trebuie să se tragă concluzia că implicațiile etice de largă semnificație lipsesc. Însă ele trebuie descifrate de public. E adevărat că *Cinci seri* lasă un gust cam amar. În schimb, Druță știe să dea suferinței un sens și, astfel, o sublimează. Peste patima povestită în *Casa mare* plutește în final seninătatea și limpezimea unei ordini aproape etice. Tot atît de plină de omenie ca și *Cinci seri*, piesa lui Druță are în plus o solidă și clară armătură umanistă. De aici, frumusețea ei clasică.

Excelent scris, adîndu-și piesele mai au o trăsătură comună: simplitatea. Fuga de scenele patetice, de frazele sonore, zgîrcenia cu care sînt

tratate momentele cele mai dramatice, ne duc departe de *teatralismul* desuet și dau textelor o sobrietate și o discreție specific moderne.

Regia lui Tovstonogov la *Cinci seri* și a lui Lvov la *Casă mare* — precum și jocul actorilor, au mers pe linia aceleiași simplități artistice. Spectacolele nu sînt numai frumoase și puternice. Sînt juste ca o formulă matematică sau ca un acord muzical perfect. De aceea închei însemnările astea sumare și incomplete, cu elogiul lor.



N. A. PONOMAREV (U.R.S.S.)

Din ciclul «India»

CONFLICTUL ÎN DRAMATURGIA SOVIETICĂ CONTEMPORANĂ

Revista *SECOLUL 20* intenționează să publice în numărul său dedicat teatrului, un articol despre problemele dramaturgiei sovietice actuale. Poate faptul că în cursul lunii martie, am vizitat Uniunea Sovietică, alături de Lucia Demetrius, Horia Lovinescu și Al. Mirodan, în vederea cunoașterii mai apropiate a teatrului sovietic de astăzi și a unor discuții cu scriitorii de specialitate, a determinat redacția să-mi solicite un asemenea articol. Mi-am dat însă seama că asumându-mi această plăcută obligație nu voi putea totuși, în ciuda eforturilor pe care le voi depune, să dau cititorului imaginea cea mai complexă asupra stadiului de astăzi al dramaturgiei sovietice, ci numai să înfățișez unele din elementele care mi s-au părut esențiale. Și aceasta din pricina complexității fenomenului care nu se pretează unor tratări minore, oricâtă putere de sinteză ar dovedi autorul unui articol.

Totuși vizionarea unui număr de piese sovietice ne dă posibilitatea să discutăm și câteva aspecte mai generale ale dramaturgiei — utile, credem, și teatrului nostru de astăzi. Mai întâi ni se pare interesantă o dezbateră fie ea și redusă la spațiul unui simplu articol, asupra contemporaneității operei de artă. Cu toții sintem de acord că această noțiune implică plasarea narațiunii dramatice într-o perioadă de timp apropiată de cea a elaborării lucrării respective. Iar, această simplă situație în timp nu constituie în nici un caz o condiție suficientă pentru a defini actualitatea operei de artă. Esențial este unghiul de vedere din care sînt privite problemele etice caracteristice actualității și răspunsul pe care acestea îl primesc din partea scriitorului. Pentru că, în fond, piesele lui Stein, Arbuzov, Stock, Volodin și Druță, pe care le-am văzut la Moscova sau Leningrad sînt actuale nu numai pentru că acțiunea lor se desfășoară în anii noștri sau în perioada următoare celui de al doilea război mondial ci prin poziția comunistă corespunzătoare nivelului de azi al conștiinței omului sovietic, de la înălțimea căreia se desfășoară dezbateră etică. Noțiunile *actual* și *contemporan* constituie nu numai puncte de plecare pentru creatorul de artă ci și punctul de sosire, finalitatea operei dramatice. Fiecare din autorii amintiți nu și-au propus să înfățișeze numai datele unui conflict localizat în realitatea sovietică ci au căutat să definească poziția omului comunist față de câteva din trăsăturile esențiale, hotărîtoare ale vieții. Stein (în *Oceanul*) sau Volodin (în *Cinci seri*) înfățișează modul în care încrederea în om, în posibilitățile lui, în resursele sale sufletești, poate duce la recuperarea lui morală. Arbuzov (în *Fiul pierdut*), reluînd o temă frecventă a operei sale, dezbate rostul și atitudinea omului în viață, modul în care trebuie să înțeleagă datoritiile față de sine și față de colectiv.

Stock (în *Prospectul Leningrad*) se arată cu deosebire interesat de noțiunea pe care o are în viața omului sovietic răspunderea față de faptele lui și legată de ea, aceea a intransigenței morale. Ion Druță (în *Casa mare*) se oprește asupra înțelesului unei teme « eterne » în fond: realizarea fericirii. Această scurtă expunere a motivelor dominante din citeva piese ne ajută să ne familiarizăm cu preocupările actuale ale dramaturgilor sovietici. Dar, așa cum spuneam mai sus, acestea nu prezintă decât punctele de pornire pentru omul de artă, importante ni se par răspunsurile primite de aceste întrebări esențiale. În acest sens edificatoare ni se pare piesa lui Stein *Oceanul*. Atitudinea lui Platonov, șeful unui echipaj de marină față de abaterile fostului său coleg și actualmente subordonat Ceasovnikov, nu pornește din sentimentul unei prietenii dusă dincolo de limitele permise. El calcă în mod conștient chiar dispozițiile regulamentelor militare, înțelegând faptul că prietenul și subordonatul său se află prada unor rățăriri momentane, a unei neliniști care nu definește fondul său moral sănătos, optimist. Dreptatea va fi până în cele din urmă de partea lui Platonov care a reușit să readucă pe calea cea bună pe un om căzut în vîltoarea unor furtuni ce puteau duce pe drumuri întortocheate. Iar o asemenea rezolvare a unei drame de conștiință este specifică numai unei societăți în care forța colectivului determină îndreptarea răului fără a fi imperios necesară aplicarea unor pedepse administrative. Pe de altă parte încrederea ca metodă de corectare a greșelii nu devine eficace decât atunci cînd fondul moral al omului este totuși construit dintr-un aliaj atît de nobil încît să poată răspunde unei asemenea înalte prețuiri. Stein intruchipează în personaje conflicte de fiecare zi, triumful unei noi concepții filozofice privind modul de a înțelege relațiile dintre oameni. Falimentul moral al celor măcinăți însă de sentimente meschine, de patimi mărunte, egoiste, este pus cu și mai multă vigoare în lumină, în contrast cu frumusețea morală a unui Platonov, cu demnitatea și tăria lui de caracter. *Oceanul* devine astfel nu o entitate fizică, nu o noțiune geografică, ci o expresie a unei noi atitudini în fața vieții, a unui mod de a înțelege sensul existenței umane. Nu putem intra aici în detalii, dar și conflictele adiacente prezente în această piesă demonstrează aceeași idee care ne face să vedem în *Oceanul* expresia triumfului noii conștiințe, a victoriei modului comunist de prețuire și înțelegere a omului. Important mi se pare însă faptul că această idee este demonstrată în cadrul unui conflict autentic, care înglobează și riposta dată acelor existențe cenușii și searbăde, anacronice în contactul moral sănătos și optimist al noii societăți. Bineînțeles nu trebuie în nici un caz să înțelegem prin aceasta că asemenea prezențe ar domina într-adevăr scena. Ele au în piesă roluri episodice pentru că și în viață nu mai sînt decît simple prezențe necaracteristice, care nu reprezintă în nici un fel frumusețea și integritatea morală a omului nou. Se poate înțempla însă, și Stock a cuprins aceasta în ultima lui piesă, *Prospectul Leningrad*, că aceste elemente să încerce să tulbure apele limpezi ale existenței de fiecare zi a unor oameni. Prilej pentru dramaturg de a evidenția cu multă pregnanță intransigența morală a omului cîstit, siguranța și demnitatea cu care el respinge orice compromis.

Familia Zabrodin în casa căreia se petrece acțiunea piesii lui Stock are de înfruntat la un moment dat insolența unui individ intrus, Semen Semenovici. Acesta profită de slăbiciunea momentană a Ninei, nora lui Zabrodin. Atunci cînd bătrînul Zabrodin se afla în posesia unor docu-

mente care îl vor demasca pe Semen Semenovici, ca pe un om necinstit, acesta caută să-i obțină tăcerea desvăluind legătura ce a avut-o cu nora lui, amenințând chiar cu un scandal public. Esența conflictului stă în două momente cruciale: va accepta bătrînul Vasili Pavlovici Zabrodniî compromisul, acoperînd, în fond, prin tăcerea lui două fapte nedemne: șarlatania lui Semen Semenovici și greșeala norei sale? Și, în cel al doilea rînd, Nina va avea puterea să mărturisească sofului său, atunci cînd el se va întoarce din străinătate, fapta ei? Ambele întrebări capătă un răspuns pozitiv la capătul unor dramatice frămîntări. Vom înțelege la sfîrșit că însăși viața face imposibilă existența unor oameni ca Semen Semenovici și că integritatea morală a unor oameni nu poate fi stîrbită de nici un accident, de nici o eroare, de nici o faptă săvîrșită cu ușurință. De aceea atît *Prospectul Leningrad* cit și *Oceanul* ne vorbesc despre această forță invincibilă a moralei comuniste, în spiritul căreia au crescut și s-au călît sufletește eroi ca Platonov sau Vasili Pavlovici, aparținînd unor generații diferite de oameni sovietici. Aceași înfruntare o aflăm și în piesa lui Arbuzov *Fiul pierdut*. Aici întrebarea esențială ni se pare a fi aceea privind rostul vieții, al modului în care trebuie și poate fi trăită. Acțiunea desfășurată strîns și logic aduce toate argumentele pentru a defini cit se poate de clar și convingător că viața lipsită de perspectivă a unui om birocratizat, gol sufletește ca Schwarz nu mai este caracteristică noii societăți. Acest lucru îl înțelege și un om ca Anton, scriitor cu renumele asigurat, datorită unei singure cărți, și care își va afla sensul existenței sale în munca alături de fratele său vitreg la spitalul din localitate. Spre cine se va îndrepta simpatia autorului și a spectatorului; evident spre Piotr, medicul energic, care știe să înfrunte comoditatea, pasivitatea unora, care nu se mulțumește cu o viață tihnită, căldușă. Tilcul piesei lui Arbuzov ni se pare a fi pe deplin edificator pentru a înțelege comunismul ca pe o societate a celor îndrăzneți, activi, pasionați și entuziaști.

În fond și piesa lui Ion Druță *Casa mare* se circumscrie unor preocupări asemănătoare. Vasiluța, femeia rămasă văduvă în cel de al doilea război mondial regăsește dragostea alături de frumosul Păvălache, un don Juan rural care stîrnește aprige pasiuni. Poate însă Vasiluța să facă abstracție de faptul că este mama unui băiat mare, poate continua această dragoste nepotrivită? Ea singură își dă seama că trebuie să renunțe, că fericirea ei alături de Păvălache nu era decît aparentă, lipsită de perspectivă. De aceea renunță știind că în mijlocul oamenilor își va afla deplina mulțumire și va cunoaște sensul adevărat al vieții. Imaginea finală nu ne arată pe Vasiluța pradă disperării ci înfrîngîndu-și durerea, știind să o supună, să fie mai puternică decît ea.

Spuneam la începutul articolului că aceste sumare considerații nu au rostul să epuizeze tema propusă ci numai să ofere cititorului posibilitatea unei orientări cit de cit sumare în peisajul actual al literaturii dramatice sovietice.

V. RÎPEANU

VSEVOLOD VIȘNEVSKI ȘI TEATRUL NOULUI VEAC

DE

MIHNEA
GHEORGHIU

În anul cînd Țara Sovietelor lansa în Istorie cel mai important document al viitorului în prezent, Programul Partidului Comunist al PCUS, a doua jumătate a secolului 20 împlinea întîiul ei deceniu. Deceniul pe care scriitorul comunist Vsevolod Vitalievici Vișnevski (1901—1951) n-a avut norocul să-l mai trăiască.

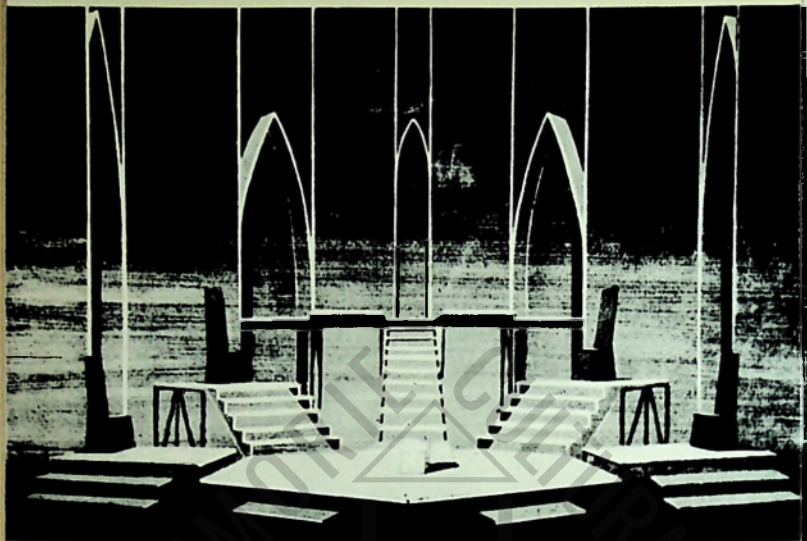
Acest mare clasic al dramaturgiei sovietice a fost un scriitor militar, un bărbat serios și robust, unul dintre acei distinși oameni în uniformă, meticuloși și curați ca un mecanism de ceasornic, pe tenacitatea cărora se bazuie organismul puternic și complicat al unei forțe gigantice. Participant activ la ambele războaie mondiale, Vișnevski reprezintă o generație eroică, de-o vîrstă cu secolul, pe umerii căreia veacul cel nou și-a durat minunatele rampe de lansare în viitorul comunist.

El a plecat, pe primul său front, în 1915, ca voluntar, mai întîi la marină, în Flota Baltică, apoi la vînători, lîngă Varșovia. Doi ani mai tîrziu, încadrat în rîndurile revoluției, începe să cunoască drumul greu și nebătătorit pe care l-a avut de străbătut Puterea sovietică: intervenția și războiul civil, blocada și ruina economică, comploturile și diversيونele, sabotajul și teroarea și să treacă prin multe alte încercări. Lui nu i-au fost relatate de alții clipele de tensiune trăite de mitraliorul trenului blindat atacat de bandiții albi, nici lueșul irezistibil al vitejilor din Brigada I de Cavalerie, nici constituirea primului regiment naval, nici nu l-a fost descris de alții chipul muncitorilor și țăranilor care au smuls Rusia din sîngerosul război imperialist, și n-a aflat întîmplător cum revoluția socialistă a zguduit din temelii tot edificiul capitalismului mondial, scindînd lumea în două sisteme opuse; nici Spania, nici blocada Leningradului și nici asaltul final



VASILE DOBRIAN

Antene deasupra satului



GIANNI RATTO (ITALIA)

Decor la « CIOCÎRLIA » de Jean Anouilh

RENATO GUTTUSO (ITALIA)

Decor la «BALET» de Șostacovici



trului nostru de azi : certitudinea unei săli care *participă* la înfrînirea cu un spectacol însoțit de spiritul epocii actuale și aducerea în scenă a unui erou nou, nemaîntîlnit în istoria universală a teatrului, un *colectiv revoluționar* făurit în plina desfășurare a acțiunii.

Înfăptuirea acestor comandamente ale artei spectacolului agitatoric presupune, din partea Interpretărilor lui și a direcției de scenă, o bună orientare ideologică în problemele actuale, ca și posibilitatea de a transmite spectatorului tendințele textului dramatic, prin Intermediul celor mai sugestive mijloace de expresie, artistice și scenotehnice. Teatrul lui Vișnevski sparge bornele scenei vechi prin expansiunea extremă a suflului său revoluționar. Dacă în căutarea unor asemenea mijloace, slujitorii de azi ai scenei s-au adresat și universului eisensteinian, ei n-au greșit calea. Și nu numai pentru că *Tragedia optimistă* și *Crucișătorul Potemkin* sînt deopotrivă poeme ale oamenilor mărilor, ci fiindcă Vișnevski și Eisenstein (prieten bun al său și mort, ca și dramaturgul, cînd împlinea 50 de ani) ¹ au inaugurat aceeași epocă și au croit același drum, în artele spectacolului contemporan. Cei mai mulți dintre cei mai buni interpreți ai teatrului său în țara noastră au înțeles așa cum trebuie aceste date necesare, în stagiunile precedente.

Drama eroică a lui Vsevolod Vișnevski, această « sinteză a Revoluției » care a răsturnat vechiul sens al tragicului în teatru, înlocuind Fatalitatea milenară (*mors ultima ratio* — moartea, ultima rațiune) cu forța optimistă a viitorului în prezent, constituie cea mai înaltă expresie a romantismului revoluționar din literatura dramatică mondială. Eroul său tragic, îndrumat de Ideile nemuritoare ce călăuzesc Partidul, înțelege, în deplină libertate de alegere, calea și țelul eternei deveniri a umanității, ca o realitate tangibilă, la care consimte, simplu și patetic, prin glasul Femel-Comisar : *e necesar, deci e bine!*

Necesitatea istorică a faptelor omului nu mai e condusă din afară, de Imanenta ostilitate a fiicelor lui Acheron. Viața, adică eternitatea, a părăsit zonele absurdului, pentru că s-a schimbat fundamental însăși esența noțiunii de durată. Eroul poate exclama fără emfază : *ce interesant e să vezi viitorul înfăptuit!*, iar spectatorul de peste un sfec de veac să remarce, cutremurat, că acesta este adevărul.

¹ Într-o corespondență către O. Matiușina (op. cit.), autorul scria, la 14.II.1948 : « În ultimele zile sufar îngrozitor din cauza pierderii lui Eisenstein... Un maestru de proporții uriașe... A lucrat pînă-n ultima clipă... Am alergat la el într-un suflet... Zăcea mort, cald încă, cu un inexplicabil zîmbet lăuntric... Abia împlinise 50 de ani ».

Clasică, muzicală, expresivă — așa cum și-o dorea autorul într-o corespondență intimă — *Tragedia optimistă* a venit să pună, pe finalul unuia din cele mai bogate stagii teatrale românești, acordurile majestuoase ale capodoperei revoluționare, în interpretarea primei scene a țării. Evidențiind valorile ideale ale eroilor ei în culorile rembrandtiene care traduc cel mai bine esența epocii revoluționare (*Marx*) spectacolul a urmărit și izbutit să răspundă postulatului maiakovskian despre teatru, care cere « să facem ca agitația, propaganda, tendința, să fie vii ». El a înțeles de asemenea bine și a transmis spectatorului ideea că acest « imn marinarilor », această « piesă despre moartea eroilor », cum și-a caracterizat-o Vișnevski, conține în tema ei principală problema eroului și a masei, a legăturii organice dintre eroism și spiritul de partid și a valorificat-o în confruntarea din care se desprinde figura luminoasă a Comisarului. Laconismul, caracteristic expresiei acestui spectacol (regia, Vlad Mugur), a utilizat pe larg metafora, « șocul metaforic » eisensteinian, obținut prin sublimarea detaliului semnificativ, dar mereu cu grija ansamblului, manevrând grupurile și indivizii izolați ca pe niște forme componente ale unui edificiu arhitectonic. De o conciziune geometrică similară, expresivă și elegantă, a fost și decorul teatral, scenograful însușindu-și tehnica « semnelor » (simbolurilor) plastice, creînd implicit noi evoluții și posibilități concepției regizorale. Ne referim și la soluția serpentinei pe turnantă, a lui Perahim, care a știu să sugereze atât de simplu și de pregnant, în elanul ei circular ascendent, drumul regimentului naval și triumful moralei comuniste.

Doi ani după Marea Revoluție Socialistă din Octombrie, continentul sovietic era, încă, un imens câmp de război. Dintre marile unități de elită ale tinerei Armate Roșii, constituită din muncitori și țărani, ostași în uniformă, proveniți din vechea armată și partizani, călțiți în lupte scurte și sălbatece, Brigada I-a de Cavalerie, organizată în toamna anului 1919, și-a cîștigat o faimă nepieritoare, prin eroicele ei izbînzii și figurile legendare ale comandanților.

În pasionanta epopee dramatică pe care i-o dedică la a zecea ei aniversare, scriitorul combatant V. V. Vișnevski și-a intitulat, simplu, evocarea : *Brigada I-a de Cavalerie*, nume de la sine grăitor pe tot cuprinsul Uniunii Republicilor Socialiste Sovietice, pentru tot ce însemnează amintirea acelui fantastic lureș revoluționar. Dramaturgul, martor viu al celor relatate, a scris o piesă epică,

o sultă de multe tablouri, expresive, legate prin textul poetic recitat de un povestitor (procedeu reluat în *Tragedia optimistă*, în impresionantul raport postum al plutonierilor) și prin prezența câtorva dintre eroi de-a lungul acțiunii, ca o exemplificare concretă a textului patetic evocator, în cele trei « cicluri » ale lucrării sale, în care descrie, pe rînd : viața ostașilor în vechea armată, viața ostașilor « la vatră », apoi constituirea și lupta glorioasă a noii brigăzi conduse de partid. Fiecare dintre cele peste cincizeci de chipuri de ostași, muncitori și țărani, și de vrăjmași ai lor, care apar — mereu episodic — în cursul celor 36 de tablouri ale piesei, reprezintă schița unui gînd și a unui simțămînt, anume conturat, ca să se îmbine, cu toate celelalte, într-o frescă tumultuoasă, al cărei personaj dramatic e unic — oricît de multiplu și divizibil poate și trebuie să pară în focul năpraznic al evenimentelor de atunci : *poporul făurindu-și cu arma în mînă o nouă istorie*.

Caracteristica dramaturgică a acestei piese revoluționare, una dintre primele opere dramatice ale realismului socialist, constă în aceea că solicită forme deosebit de noi și expresive ale spectacolului agitatoric : spațialitate, mase, desfășurări rapide și patos poetic. La trei decenii după premiera sovietică, în arta spectacolului agitatoric s-au produs schimbări esențiale pe potrivă noii sensibilități artistice a spectatorului contemporan. Problemele teatrului revoluționar își află rezolvări tot mai interesante, în lumina noilor concepții despre arta dramatică și despre scenotehnică, experimentate cu succes și în țara noastră.

Direcția de scenă a spectacolului bucureștean prezentat acum doi ani (regia, Radu Penciulescu ; scenografia, Toni Gheorghiu), a urmărit să aplice cu putere concepția nouă despre cultura spectacolului, căutînd adică să enunțe și să rezolve o problemă de cultură contemporană și țintind cu toate forțele ansamblului spre această finalitate. Astfel, pagina de istorie din drama epică a lui Vișnevski intră în conștiința estetică a spectatorului său, ca un document al spiritului revoluționar, al spiritului de partid. (Pe același text se putea realiza, de altcineva, un film de aventuri, sau un oratoriu). Evitînd entuziasmul vag și zgomotos, ca un consecvent și înverșunat inamic al « naturalismului » și al vedetismului, directorul de scenă n-a căzut nici în abstractismul rece al simbolurilor, cum se întîmplă în unele teatre de așa zisă avangardă. Dimpotrivă, impunînd nu o formă, ci o disciplină plastică enormel distribuții pe care a manevrat-o, spectacolul

dă impresia unei orchestre înmănunchind soliști remarcabili. Ritmul obținut astfel e profund, discret și irezistibil. Această amploare și mobilitate utilă a fost ajutată considerabil de decorul creat (un practicabil ascendent, pe fundal de culori și materiale transparente), plin de concentrantă atmosferă poetică romantic-revoluționară și respirând vastitatea istoriei și a pământului rusesc, în una din cele mai plăcute demonstrații de știință a luminii scenice din ultima noastră stagiune.

Teatrul lui Vsevolod Vișnevski, în special *Tragedia optimistă*, s-a jucat și se joacă încă peste hotarele Uniunii Sovietice și stărnește același afectuos interes față de noutatea lui structurală, de forma artistică mereu proaspătă pe care eterna tinerețe a capodoperei, pe care realismul socialist o solicită teatrului universal. ca să răsfîngă, tot mai frumos și mai limpede, ideile nemuritoare ce l-au însuflețit, ideile care triumfă astăzi în lumea întreagă,

T. KULISIEWICZ (R. P. POLONĂ)

Pe lagună



JOHN OSBORNE ȘI TEATRUL ENGLEZ CONTEMPORAN

DE
**RICHARD
GRUNBERGER**

Și în istoria teatrului, ca și în multe alte domenii, s-au înregistrat cotituri care, deși poate că la vremea lor n-au fost recunoscute ca atare, au indicat totuși, începutul unui stadiu nou. O asemenea cotitură în viața culturală a Angliei post-belice s-a produs o dată cu punerea în scenă, în anul 1956, a piesei *Privește înapoi cu minie* (Look Back in Anger), scrisă de un dramaturg până atunci necunoscut, — John Osborne.

John Osborne este conducătorul unei brigăzi de șoc formată din tineri dramaturgi englezi care se revoltă împotriva convențiilor perimate atît în ceea ce privește structura societății cît și funcția artelor. În scurt timp el a devenit ținta atacurilor ziariștilor în slujba marilor concerne de presă, fapt care, însă, nu l-a împiedicat să exercite o influență dintre cele mai puternice asupra scenei britanice și, în ultimul timp, și asupra cinematografiei.

Entuziasmul cu care publicul l-a primit piesa se datorește pe de o parte dialogului care se caracterizează printr-o impulsivitate și o tensiune fără precedent în operele dramaturgilor englezi și, pe de alta, neobișnuitei localizări a acțiunii. Toată piesa se desfășoară într-o încăpere de mansardă în care sînt înghesuite mobile vechi și care servește drept bucătărie, sufragerie și dormitor lui Jimmy Porter, soției lui și prietenului lor pe care-l adăpostesc temporar. Spectatorii englezi din rîndurile burgheziei mijlocii care fuseseră obișnuiți să consume piese în care eleganța cuvintelor se potrivea cu decorul rafinat, au fost puternic atrași de această privescătoare într-o lume care pentru mulți părea tot atît de îndepărtată și exotică ca, să zicem, Africa.

Și, totuși, în ciuda mizeriei care domnește în locuința lor, Porterii nu aparțin, de fapt, clasei muncitoare. Jimmy este absolventul unei universități, dar își câștigă existența ținînd o dughiană cu zaharicale în piață — un gest de protest împotriva unei societăți cu care este certat. Este adevărat că tatăl lui fusese muncitor dar murise, pe cînd Jimmy era încă un copil, în urma rănilor primite în timpul Războiului Civil din Spania, la care luase parte ca membru al Brigăzii Internaționale. Mama și familia ei, aparținînd clasei mijlocii se simțiseră extrem de stînjeniți de felul de a se purta al tatălui lui Jimmy: de îndrăzneala lui de a se duce să lupte voluntar împotriva fascismului și de inconștiența lui de a muri, lăsîndu-și văduva și fiul orfan, fără nici un mijloc de subsistență.

Jimmy creșcu plîngînd pierderea tatălui idealist și disprețuindu-și rudele burgheze, inclusiv pe maică-sa. Ajunge să se considere și el un idealist, dar presupune că generația lui s-a născut într-o lume secătuită

de orice idealuri, din cauza celui de al doilea război mondial și a urmărilor sale. Se plinge că n-a mai rămas nici o cauză pentru care merită să lupti; toate au fost epuizate de generația precedentă. Lipsit de impulsul pozitiv al unui scop pentru care să lupte, nu-i rămâne decât stimulentele negative de a-și vărsa toată indignarea de care este în stare asupra mării burghezii, care a reușit să rămână la putere în ciuda superficialei schimbări de ordin social din Anglia de după război.

Acest motiv cîștigă intensitate dramatică din faptul că este prezentat în termeni personali ca parte din relațiile de dragoste, amestecate cu ură, ce există între Jimmy Porter și soția sa, Alison. Alison este un vlăstar al mării burghezii; tatăl ei fusese ofițer superior în India în timpul ocupației britanice și un frate al ei este membru al Parlamentului, reprezentînd partidul conservator. Totuși, atît din punct de vedere social cît și personal, după părerea lui Jimmy, mama acesteia este personajul cel mai imposibil din întreaga familie. Vrînd cu tot dinadinsul să împiedice căsătoria fiicei ei cu un revoltat social, sărac lîpît, mersese pînă acolo încît angajase detectivi particulari care să culeagă informații, ce ar fi putut fi folosite pentru a-l arăta ca un individ nedemn de mîna fiicei ei.

Deși Alison a rupt legăturile cu familia, ca urmare a căsătoriei cu Jimmy, totuși păstrează multe din amprentele educației primite. Nu este pătrunsă de necesitatea de a-și manifesta sentimentele, ceea ce îl determină pe soțul ei s-o acuze nu numai că este lipsită de afecțiune, ci și de o omenie elementară. Cînd își dă seama că o să aibă un copil de la Jimmy, Alison se teme să-i spună, pentru a nu îl face să creadă că este vorba de o urzeală pur femeiască pentru a-l lega de viața de familie și astfel de a-i răpi libertatea de acțiune.

În aceste împrejurări încordate apare un alt personaj feminin — Helena. Este o cunoștință de a lui Alison, o actriță venită în turneu, în orașul de provincie, în care locuiesc soții Porter. Jimmy se poartă grosolan cu ea, pentru că și în ea vede o reprezentantă tipică a mării burghezii. Alison caută din ce în ce mai mult sfaturile și sprijinul Helenei, ceea ce îl înfurie și mai mult pe Jimmy. În cele din urmă, punînd în aplicare sfatul Helenei, Alison se hotărăște să-l părăsească pe Jimmy și să se reîntoarcă la familia ei.

Helena rămîne pe loc pentru a-l anunța pe Jimmy că soția lui l-a abandonat. De îndată ce el apare izbucnește între ei o ceartă în cursul căreia Helena îl palmuiește. Un moment mai tîrziu îl trage spre ea, îmbrățișîndu-l cu pasiune.

Ultimul act are loc cîteva luni mai tîrziu. Helena a luat locul lui Alison, în camera de la mansardă, părăsind teatrul. Totuși, cu toate că certurile sînt acum mai rare și tensiunea mai scăzută decît pe vremea lui Alison, raporturile dintre Jimmy și Helena pierd din intensitate. Par să trăiască fiecare în felul lui, separat. În timpul unei absențe a lui Jimmy, plecat la taraba sa din piață, Alison se întoarce, bolnavă și obosită. Îi povestește Helenei despre pierderea copilului pe care-l așteptase. Cuprinsă de remușcări și dîndu-și seama că propria-i aventură cu Jimmy era sortită încă de la început să fie de scurtă durată, Helena se hotărăște să dispară din viața lui. Ultima scenă reprezintă împăcarea între firava Alison și soțul ei, amuțit într-un mod straniu.

Nu este greșit să afirmi că dialogul este singurul aspect cu adevărat important al acestei piese. Conciziunea, umorul, ironia precum și apro-

pierea lui de limba vorbită l-au consacrat pe Osborne aproape peste noapte, ca pe un dramaturg cu greutate.

Tînărul dramaturg scrie apoi o altă piesă special pentru Lawrence Olivier, reprezentantul de frunte al teatrului englez. Piesa se numește *Cabotinul* (*The Entertainer*) și dă dovadă de o scădere simțitoare a capacităților inventive ale lui Osborne, oferind, în același timp, lui Lawrence Olivier un prilej minunat de a-și etala diversitatea uluitoare a talentului său în fața unui public care îl adoră. Dacă Jimmy Porter, eroul din *Look Back in Anger* avea puține calități care să-l facă simpatice, Archie Rice, cabotinul, nu se poate lăuda cu nimic: eroul acesta n-are nici o trăsătură care să-l ierte pentru toate celelalte, cu excepția unei depline onestități. Este un ratat în toate privințele și nu se simte jenat s-o arate. Ca actor de varieteu a eșuat, ca impresar n-a reușit să rămână în picioare decît neplătindu-și datoriile, ca soț nu se ascunde că este necredincios, ca tată este iresponsabil și complet detașat de copiii lui. Dar lucrul cel mai rău de care este capabil este acela că îl trage pe bătrînul său tată, renumit actor de varieteu de pe vremuri, din nou în scenă ca punct de atracție în program și ca magnet al casei de bilete.

Reîntoarcerea la aspra rutină a activității scenice, după ani de întreprupere, cauzează, în scurt timp, moartea bătrînului. Altă tragedie care lovește familia lui Archie Rice este moartea unuia dintre fii, în timpul luptelor din regiunea Canalului de Suez. Autorul se folosește de acest prilej pentru a critica fără menajamente guvernul britanic și cultul patriotismului de paradă, temă de asemenea pusă în evidență de fundalul sarcastic al scenelor în care, se presupune, că Archie Rice apare să amuze publicul într-un teatru de varieteu. Acest fundal reprezintă Britania goală ținînd în mînă drapelul Angliei; Archie Rice a ajuns, se pare, la concluzia că dacă mai există ceva care ar putea atrage mulțimile și umple sălile de teatru, acel ceva nu poate fi decît o combinație care să trezească instinctele sexuale și patriotarde ale publicului — ambele deopotrivă de false.

Piesa se termină cu dispersarea supraviețuitorilor familiei Rice.

Dacă *The Entertainer* a însemnat o diminuare a capacităților de dramaturg ale lui Osborne, piesa pe care a scris-o după aceea a fost primită atît de puțin favorabil de către critici, încît a trebuit să fie scoasă de pe afiș după patru săptămîni de la premieră. Este vorba de comedia muzicală *Lumea lui Paul Slickey* (*The world of Paul Slickey*) care, în primul rînd a fost concepută ca un atac împotriva ziarelor cu tiraje de masă, împotriva proprietarilor lor îmbătați de putere și împotriva ziariștilor vînători de senzații și intrigi, a căror reportaje de scandal — implîcind nume celebre — asigură venituri mari acestor ziare.

Dacă în *Lumea lui Paul Slickey*, Osborne s-a apucat să atace presa britanică, fără îndoială, presa britanică a răspuns focului. Faptul că piesa n-a ținut afișul decît patru săptămîni se datorește, desigur, într-o anumită măsură boicotului lansat de ziare. Osborne a fost acuzat de ceva mult mai «grav» decît erezia politică și socială, și anume de «lipsă de gust». Această acuzație se referea în special la o scenă din comedie care reprezintă ceremonia unei înmormîntări în acompaniament de jazz, cu care ocazie un preot anglican fictiv rostește o predică total nereligioasă pe care o îmbracă în platitudini caracteristice jargonului beatnik și nu în generalități proprii religiei creștine.

Lui Osborne i s-a imputat o deplorabilă lipsă de gust pentru că i-a arătat pe cițiva membri ai aristocrației britanice — implicați într-un scandal matrimonial care-i amenința cu pierderea părții cuvenite din averea familiei — schimbându-și sexul pentru a evita o acțiune de divorț. La aceste atacuri împotriva aristocrației și presei se adăugau polemice împotriva unui întreg șir de aspecte ale societății contemporane britanice: campania pentru extinderea pedepsei cu moartea și reintroducerea pedepsei corporale, complicitatea între conducerea așa-zisului partid de opoziție — Partidul Laburist — și guvern, adulația star-urilor muzicii ușoare lipsite de inteligență și pasiune, încurajată de întreprinderi comerciale interesate pe piața pe care o reprezintă consumatorii adolescenți etc.

Dacă *Lumea lui Paul Slickey* a fost un eșec, atunci a fost un eșec nobil. Piesa a eșuat nu din cauza slăbiciunilor pe care presa i le reproșa, pentru că, de fapt, în aceste «slăbiciuni» consta tăria ei. Osborne își propusese să pună la stîlpul infamiei o serie întreagă de instituții și concepții care încearcă să mențină în Anglia o ordine socială perimată și care acționează într-un mod periculos, sub mimetismul bunului gust și al unei democrații fictive. Autorul nu izbuțește să-și atingă țintele, care merită toată atenția, pentru că își supra-definește acțiunea într-un stil șarjat. Distribuția largă, formată din indivizi dubioși — membri ai Camerei Lorzilor, ai clerului Anglican, ai corpului de magistrați și ai presei, este atit de uniform respingătoare și coruptă încît personajele se pot suplini unele pe altele și apar, doar, ca niște caricaturi ale unor tipuri sociologice, în loc de a reprezenta oameni vii, autentici. În perioada următoare, numele lui Osborne devine familiar printre cititorii ziarelor engleze. Motivele acestei faime extraordinare nu erau nici talentul său și nici faptul că era autorul citorva piese de teatru. Campania de «Neascultare civilă» (Civil Disobedience) împotriva înarmării Angliei cu arme nucleare s-a bucurat de sprijinul multor oameni de teatru și de cultură. Osborne face parte din mulțimea crescîndă de tineri intelectuali care au devenit conștienți de necesitatea părăsirii sferei înguste a preocupărilor personale îndreptate spre atingerea perfecțiunii artistice, realizarea unui anumit succes financiar și a unei popularități pe tărîm social. El se situează pe o poziție categorică împotriva cursei înarmărilor cu arme atomice, al cărei rezultat inerent este deslănțuirea unei catastrofe mondiale, și împotriva tuturor cercurilor politice și financiare care se amăgesc cu ideea că n-ar avea decît de cîștigat dintr-o asemenea înlănțuire de evenimente.

Printre sutele de arestați, vinovați de faptul că au participat în toamna trecută la o uriașă demonstrație împotriva armelor nucleare, numele lui Osborne a fost, fără îndoială, unul dintre cele mai de seamă. Faima sa a crescut și mai mult după ce a scris un articol în care ataca violent poziția puterilor apusene în problema Berlinului, în momentul în care criza atinsese culmea. Una din propozițiunile din acest articol pe care presa le citează încă și azi este «Urăsc Anglia».

Puțin timp după această izbucnire, se răspîndi vestea asupra divorțului lui Osborne de soția sa și de legăturile pe care le întreținea cu o femeie măritată. Culmea ridicolului a fost că tertipurile jurnalistice cele mai odioase dezvăluite indignării publicului și ridiculizate în *Lumea lui Paul Slickey* s-au abătut asupra autorului însuși. A fost urmărit și fugărit de reporterii de scandaluri și amănuntele cele mai intime ale vieții sale

particulare au făcut subiectul unor coloane întregi din zările de mare tiraj.

Dar toate acestea sînt umbrite de importanța celui mai recent eveniment teatral legat de numele lui John Osborne. Este vorba de punerea în scenă a ultimei sale piese, drama istorică, *Luther*. În această lucrare dramatică, scriitorul pare să-și fi redobîndit forța și intensitatea de la început, susținute, într-o și mai mare măsură, de un dialog viguros și incisiv. Osborne a întors spatele nesiguranțelor și frustrărilor lumii contemporane și și-a ales drept timp al acțiunii piesei sale, epoca tulbură de la începutul secolului XVI — epocă în care Renașterea, Reforma și marile descoperiri geografice s-au contopit în așa fel încît să-i facă pe contemporani să simtă că trăiau într-o perioadă de îndoieli și de tranziții violente.

Deși Osborne a schimbat timpul acțiunii, totuși, motivul de bază a rămas contemporan, și anume revolta. De data aceasta o revoltă care își are rădăcinile în eul torturat și plin de îndoieli al lui Luther însuși, mai apoi adversar fățiș al abuzurilor grosolane ale Bisericii Catolice, printre care și vinzarea de indulgențe — adică acordarea promisiunii de salvare a sufletului în viața de apoi în schimbul unei sume de bani. De aici Luther pornește să atace ca instituție biserica și neagă autoritatea papei și misiunea specială pe care și-o arogă clerul, culminînd în final prin înlocuirea dogmei de «justificare prin fapte» cu cea a «justificării prin credință». «Justificarea prin credință» este berbecul cu care Luther dărîmă construcția monolitică a Bisericii Catolice, zăgăzînd, totodată, și forțele mișcării naționale și ale nemulțumirii sociale. Dinamismul schimbării sociale dezlănțuite de revolta lui Luther se revarsă însă curînd peste limitele înguste în care susținătorii lui de sînge princiar doresc s-o mențină. Luther se întoarce împotriva țărănilor revoltați cu o ferocitate bestială și prin aceasta contribuie la înăbușirea în fașă a transformării sociale care ar fi putut primi o direcție diferită în întregii istorii posterioare a Germaniei. Astfel, evoluția eroului principal al piesei urmează o linie întortochiată de la îndoiala de sine la răscoală, apoi la afirmarea sălbatică a poziției reacționare și în final la plata auto-mulțumire în cadrul limitat al familiei sale, în timp ce Germania continuă să se sbată în ghiarele feudalismului.

Osborne explică această evoluție zugrăvind-o pe Luther ca pe un rebel și nu ca pe un revoluționar, ca pe un om care simte nevoia unei mîini forte și care se teme de haosul pe care răsturnarea acestei autorități ar produce-o. Pentru a arăta propria sa înstrăinare de eroul principal, autorul — care în primele două acte s-a bazat pe Luther pentru a duce firul principal al acțiunii — introduce brusc, un cavaler — care luptase cu țărăni — pentru a comenta asemenea unui cor acțiunea din ultimul act.

La un moment dat, într-un mod extrem de sugestiv cavalerul pune mina pe cadavrul înșingurat al unui țăran mutilat și apoi întinde sîngele pe sutana albă, imaculată a lui Luther, în clipa cînd acesta se pregătește să se urce la amvon:

CAVALERUL: Acum ești gata cu adevărat. Chiar și arăși ca un măcelar.

LUTHER: Dumnezeu este măcelarul.

CAVALERUL: Nu tu?

LUTHER: De ce nu-i adresezi insulta Lui?

CAVALERUL: N-are a face — tu porți șorțul Lui.

Puțin mai devreme cavalerul, în cursul unui amplu monolog în care comentează evenimentele tragice din timpul Războiului Țărănesc, spune următoarele despre vechile clase diriguitoare:

«Niciunul dintre ei nu poate citi cuvântul IEȘIRE când a fost scris pentru ei, cu litere clare și drepte, în durerea prea multor oameni. Se spune că motivul profitului a spărut o dată cu invenția contabilității în partidă dublă în mînăstiri.

Contabilitate! În mînăstiri, și, cu sute de ani înainte ca vreunul din noi să fi ajuns vreodată să ardă aceste hîrtoage! Dar știi, pentru oameni care urmăresc un asemenea profit, nu este într-adevăr decît o singură intrare. Profitul este al lor, pierderea este a altcuiva, și de obicei nici măcar nu se obosesc s-o consemneze.»

Din aceste fragmente se poate vedea că Osborne își analizează materialul dramatic printr-o optică de clasă. În alte părți, în special în scenele expositive de la început, se folosește într-o mult mai mare măsură de tehnici psihologice. Călugărul Luther este arătat la început în contradicție cu sine însuși și cu mediul înconjurător atît fizic cît și moral. Osborne acordă mare atenție pretenzelor tulburări digestive și constipației cronice a lui Luther; pe plan psihologic exploatează foarte mult relațiile încordate dintre Luther și tatăl său cît și repudierea totală de către inițiatorul Reformei a mamei sale.

Nici o trecere în revistă a acestei piese nu poate fi completă dacă nu se pomeneste nimic de modul în care trebuie pusă în scenă. Tablourile de la început sînt învăluite într-o atmosferă sumbră, care evocă epoca închistată, plină de ritualuri a lumii monahale din Evul Mediu; apoi se produce o trecere impresionantă spre opulența strălucitoare a papalității renașcentiste și a Imperiului. Apariția papei Leon X este anunțată de un herald — și în fața spectatorilor uimiți apare un vinător îmbrăcat extravagant ca un dandy, în a cărui lesă se frămîntă nervoși cițiva cîini de vînătoare afgani, pur sînge, de o frumusețe indiscutabilă; camerierul papei nu poate săruta degetul de la picior al Sînției Sale, pentru că este acoperit de o cizmă lungă, elegantă. La Dieta din Worms, împăratul și dregătorii săi apar în avanscenă pe un fundal de draperii de aur și desene strălucitoare. Cînd Luther pronunță faimoasele cuvinte «Asta-i poziția mea, așa să mă ajute dumnezeu; nu pot face altfel!» desenele dispar de pe draperii, care devin transparente, dînd la iveală rînduri duble de rebeli protestanți îmbrăcați după moda Lanzknecht înaintînd încet în ritmul cîntecului «Eine feste Burg ist unser Gott.»

Nu se poate pune la îndoială că Luther, care stîrnește entuziasmul spectatorilor, a restabilit reputația lui Osborne ca unul dintre dramaturgii moderni de frunte ai Angliei. Dacă va reuși cu adevărat să se ridice la culmile pe care unii critici i le prezic este cu totul altă problemă; nu poți să nu simți uneori că afirmațiile și acțiunile cuprinse în piesa sa izvorăsc mai mult din poză și exhibiționism decît din sinceritate. Rezultatul nefericit al acestei tendințe este acela că adeziunea sa la cauzele progresului nu constituie încă un bun cîștigat.

Realizarea artistică a piesei suferă din aceleași motive: unele din referirile la constipația eroului din Luther par să fi fost menționate de autor mai mult pentru a șoca decît pentru a explica raporturile dramatice.

Dar fie că este considerat un talentat și arogant copil teribil, fie, mai degrabă, un dramaturg progresist care încă n-a ajuns la maturitate,

Osborne a dat dovadă de un simț caracteristic adevăraților dramaturgi, alegându-l pe Luther drept eroul ultimei sale piese. Alegerea unui subiect istoric i-a dat posibilitatea să-și lărgască considerabil sfera preocupărilor; în același timp, această alegere reprezintă o confirmare a unei puternice tendințe în dramaturgia contemporană, și anume aceea de a interpreta teme istorice, tendința pe care o manifestă autori a căror lucrări anterioare au fost prin excelență explorări în lumea contemporană.

Un stimulent puternic în această privință l-a constituit punerea în scenă acum cîțiva ani, a piesei lui Bertold Brecht *Galileo Galilei* de către noul și modernul teatru «Mermaid Theatre». După aceea pe așu a apărut piesa lui Robert Bolt *Un om pentru toate anotimpurile* (A Man for All Seasons), un foarte reușit și profund studiu asupra lui Thomas Morus și al motivelor care l-au făcut să accepte martiriul religios silit de atitudinea unui suveran (Henri VIII) pe care mai înainte îl servise în funcțiunile cele mai înalte ale statului.

«Curentul», dacă putem să-l numim astfel, istoric a cîștigat un nou recrut în persoana tinerei Shelagh Delaney, în vîrstă de douăzeci și doi de ani, copilul minune al teatrului englez contemporan. În prezent scriitoarea termină o dramă a cărei acțiune se petrece în timpul Morții Negre, marea epidemie de ciumă care a făcut ravagii în Anglia secolului al XIV-lea, nimicind jumătate din populație. Ascensiunea Shelaghei Delaney pe firmamentul teatral a fost într-adevăr meteorică. Cînd avea aproape optsprezece ani, un prieten a dus-o pentru prima oară la teatru. Shelagh provine din rîndurile clasei muncitoare și a crescut într-o mahala de provincie, în apropiere de Manchester. După ce a primit o instrucție mediocră, a lucrat în mai multe locuri, chiar și într-o uzină, ca muncitoare necalificată.

După acel prim contact cu teatrul i-a spus prietenului care o dusese acolo: «Cred că și eu pot scrie la fel».

Se referă la o piesă a lui Terence Rattigan, un dramaturg ale cărui opere s-au bucurat timp de trei decenii de un succes național, unele din ele fiind chiar filmate. S-a întors acasă și s-a apucat să scrie despre felul de viață pe care-l cunoscuse în cartierele industriale sărăcicioase din nordul Angliei. Cîteva luni mai tirziu a trimis manuscrisul regizoarei Teatrului Workshop, Joan Littlewood, femeia care a făcut mai mult pentru teatrul englez decît oricare bărbat de la George Bernard Shaw încoace.

În 1958 piesa — intitulată *Un strop de miere* (A Taste of Honey) — a fost jucată de către Teatrul Workshop, făcînd-o pe autoare celebră peste noapte. De atunci a fost transpusă în mod fericit pentru ecran de către o mică companie de filme inițiată de John Osborne, care mai ecranizase și *Privește înapoi cu minie*.

Între *Un strop de miere* și *Privește înapoi cu minie* există anumite asemănări. Locul acțiunii este același: încăperile sărăcicioase și întunecoase dintr-un oraș de provincie. Limba folosită e asemănătoare în sensul unei îndepărtări de limba literară a burgheziei mijlocii. Ceea ce determină încadrarea ambelor piese în aceeași categorie este și faptul că, în ciuda limbii aspre și argotice, personajele nu aparțin, în sine, clasei muncitoare. În timp ce vinzătorii de dulciuri ai lui Osborne sînt intelectuali autodidacți, locuitorii din mahalalele descrise de Shelagh Delaney viețuiesc la granița cu proletariatul. Eroina, Jo, este pe punctul de a

părăsi școala, cînd maică-sa — descrișă în indicațiile scenice drept o «semi-prostituată» — o părăsește pentru a se «căsători» cu un negustor dubios de automobile. Rămînd singură, Jo are o aventură amoroasă cu un marinar negru care o părăsește cu un copil în pîntece, și despre care apoi fata nu mai știe nimic. Ea se angajează vînzătoare într-un magazin, neștiind, însă, cît timp starea ei îi va permite să-și clîtîge existența.

În viața lui Jo apare un student în arte plastice, homosexual, care o roagă să-i permită să locuiască la ea, pe de o parte pentru a scăpa de curiozitatea puternică a oamenilor «normali» și, pe de altă parte, pentru că simte în ea un om expulzat ca și el din rîndurile societății respectabile, pe care dorește să-l apere și care, la rîndul său, să-l apere.

Privită în mare, distribuția formată dintr-o semi-prostituată, o mamă adolescentă necăsătorită, un marinar de culoare care păcătuiește, un comerciant corupt și dubios pare să ofere toate ingredientele pentru o fiertură de acțiuni senzaționale; dar Shelagh Delaney creează ceva cu totul diferit din raporturile ce se stabilesc între cele cinci personaje.

Scenele care au loc între mamă și fiică (redate în limba vorbită, de fiecare zi, și împănate cu interpolații și replici spirituale împrumutate de la teatrul de varieteu) dau la iveală înțelepciunea cînică a femeii mai în vîrstă, cu o amară experiență de viață și incisiva lipsă de sentimentalism a celei tinere. Scenele dintre Jo și marinar sînt pline de platitudinile inerente dragostei între doi adolescenți; spectatorul își dă seama de faptul că și pentru Jo acestea sînt niște clișee în care speră să creadă, deși, în adîncul sufletului ei, se îndoiește.

Acțiunea piesei atinge punctul culminant în timpul conviețuirii lui Jo cu Geoffrey. Totuși, cuvîntul «conviețuire» nu este cel potrivit, pentru că, de fapt, ei trăiesc unul alături de celălalt. Ceea ce intrigă în legătură cu coexistența lor este faptul că Geoffrey pare să aibă nevoie de Jo în mai mare măsură decît ea de el. Fără să se simtă neputincioasă și împovărată de o greutate covârșitoare, Jo are sentimentul mulțumirii de sine izvorît din viața nouă care se naște în pîntecele ei. Geoffrey se agită în jurul ei, croiește și coase îmbrăcăminte pentru pruncul care va veni și al cărui tată spiritual ar dori să devină.

În această existență idilică dă buzna mama lui Jo, a cărei «căsătorie» cu negustorul de automobile n-a fost decît fictivă și n-a durat decît atît timp cît a durat pasiunea lui erotică pentru ea. Îl gonește pe Geoffrey și începe s-o pregătească pe tînăra mamă pentru clipa care se apropie; Jo îi destăinuiește că pruncul pe care-l va zămisli s-ar putea să fie negru. La vestea aceasta mama fuge dezorientată. Nu reiese de nicăieri că se va mai întoarce. Cortina se lasă în timp ce Jo cîntă un cîntec de leagăn, care în același timp îi amintește de Geoffrey și de iminenta naștere a copilului.

Nu există nici o frază care ar merita să fie extrasă din această piesă și reprodusă într-un tratat de sociologie, filozofie sau de științe politice. Totuși, în ansamblul ei, lucrarea emană o atmosferă de umanism, de interes și grijă adevărată pentru oameni.

ARTHUR
MILLER
ȘI MODUL
DE
VIAȚĂ
AMERICAN

DE
DINA GEORGESCU

În mare parte tensiunea pieselor lui Arthur Miller este determinată de ceea ce eroii lui nu vor să știe despre ei înșiși și despre cei pe care-i iubesc; ei sînt în permanență fugăriți de propria lor imagine de care nu vor și nu pot să ia act, rătăcindu-se într-un labirint de iluzii, de concesiile și de minciuni. Fug de propriile lor limite pe care nu vor să le măsoare, închizîndu-se iremediabil în ele. Eroii lui Miller nu vor să se cunoască, pe ei înșiși și pe cei pe care-i iubesc, și mult timp preferă să nege realitatea obiectivă pentru a-și păstra imaginea subiectivă, despre sine și despre cei dragi. De altfel aceasta este și funcția imaginii subiective: este apărarea imediată, chinuitoare, inadecvată și în cele din urmă chiar dezastroasă, de o realitate intolerabilă. Acesta este cazul Doamnei Keller și al lui Chris din *Toți fiii mei*, al lui Willy Loman din *Moartea unui comis voiajor* și al lui Eddie Carbone din *Vedere de pe pod*.

Kate Keller, soția lui Joe Keller, mic fabricant dintr-un oraș de provincie, neagă cu o încăpăținare desperată, la patru ani după terminarea războiului, moartea unuia din cei doi fii ai ei, Tom, plecat ca voluntar în aviația de vînătoare și dispărut, afirmînd cu un fanatism subminat de o acută incertitudine, întoarcerea lui iminentă. Adevărat: o catastrofă care se abate brusc asupra noastră ne dă întotdeauna sentimentul irealității, căci nu putem integra noua realitate care ne mutilează sufletește în cursul obișnuit și calm pînă atunci al vieții noastre. Totuși, pe nesimțite, acest fapt se integrează cotidianului și viața se reface pe alte coordonate. Dar Kate Keller nu este copleșită, după trecerea sedativă a timpului, de sentimentul irealității, ci ea neagă cu o fermitate neliniștită realitatea, pentru a salva o imagine: cea a soțului ei despre care ea știe că livrase în timpul războiului o serie de piese de avion defecte și care deci putea fi asasinul propriului său fiu; Kate Keller refuză moartea fiului pentru a nu accepta și crima părintelui, ea neagă evidența cu speranța desnădăjduită în care dorește și nu reușește să creadă, de a salva imaginea subiectivă a soțului de imaginea lui obiectivă.

Această automatizare defensivă, în bună parte conștientă, constituie una din problemele psihologice care l-au preocupat în mare măsură pe Arthur Miller.

Cît despre Chris, cel de al doilea fiu al soților Keller, el nu neagă realitatea, ci o interpretează în sensul dorințelor lui. Lui Chris îi apare evident faptul că cel care livrase piesele defecte nu fusese tatăl său, ci asociatul acestuia Jack Deever (convingere apriorică confirmată de tribunalul în fața căruia fuseseră aduși cei doi industriași), căci dragostea lui pentru tatăl său îl determină să considere onestitatea acestuia drept o axiomă și nu drept o ipoteză ce trebuie demonstrată prin fapte și, deși opinia publică nu încetează de a-l acuza pe Keller, Chris nu vrea să se îndoaiească o clipă de ceea ce dorește să fie indiscutabil, nu cercetează un moment, ceea ce sentimentele îl conving să considere ca necesar; pentru el adevărul rezultă din proiecția sentimentelor și nu din investigarea realității; cazul lui Christoph Keller este un exemplu de complicitate secretă între un om cinstit și dorițele lui ambigue. Căci Chris Keller este un om cinstit. A fost și el voluntar pe front, iar în război a cunoscut și alte valori decît cele ce au curs la bursă: solidaritatea umană, devotamentul, și — dacă ar convingeri apriorice, menite să aplece o imagine de realitate, acceptînd drept adevăr aparența — totuși, cînd adevărul obiectiv sfîșie această aparență (Joe Keller e nevoit să mărturisească fiului său că el livrase piesele defecte), Chris este hotărît să poarte povara concluziilor și consecințelor.

Dar în ce sens îi apără pe eroi o imagine de realitate și de care realitate îi apără? Dacă pe Kate și pe fiul ei îi apropie reacțiile de apărare față de realitate, îi desparte concepția lucidă despre aceasta, tabla de valori; pentru doamna Keller soțul ei este criminal numai dacă și-a ucis fiul, pentru Chris tatăl său este criminal dacă a asasinat pe oricare dintre aviatorii prăbușiți, pe care ar fi trebuit să-i considere «fii ai săi»; amîndoi își apără de lume echilibrul, dar pentru ei aria lumii și a responsabilității diferă. Pentru Kate Keller, această femeie care-și tiranizează cu slăbiciunea ei plină de dragoste familia (se opune cu înverșunare căsătoriei lui Chris cu Ann Deever, fosta logodnică a lui Tom), în mod spontan, față de ceilalți duioasă, și feroce cînd sînt amenințați ai săi, lumea se limitează la zidurile casei sale a cărei securitate o apără, neliniștită și nezdruincinată (e complice prin tăcere la crima lui Joe Keller), iar imaginea soțului ca ucigaș al propriului copil echivalează cu prăbușirea universului ei. De aceea preferă, ca mare parte din eroii lui Miller, să-și salveze universul, clădindu-l sau reclădindu-l pe o iluzie care nu reușește s-o amăgească.

Pentru Chris, imaginea subiectivă «pozitivă» despre tatăl său constituie o certitudine fundamentală pe care-și poate edifica existența, ea este exemplul și dovada unei umanități realizate deci realizabile, într-o societate, în consecință acceptabilă; imaginea lui Joe Keller, acestui self-made man masiv și victorios, de un calm activ și greoi, de o inteligență robustă, limitată, eficientă și jovială, constituie pentru Chris excepția — și paradoxal — justificarea unei societăți, care nu-i apare ca cea mai bună dintre cele posibile. O imagine subiectivă și justificativă se interpune între erou și societate, obstruînd perceperea clară a acestuia, neutralizînd conflictul latent dintre personaj și societatea în care trăiește, punînd surdina indignărilor, decapitînd îndoielile de semn al întrebării. Și în sfîrșit, imaginea lui Joe Keller se interpune între Chris și el însuși, între erou și propria lui imagine despre el însuși. Disperat și într-o defensivă acuzatoare, bătrînul Keller invocă (și autorul are clarviziunea și arta de a ne demonstra adevărul afirmațiilor personajului său) supremul argument al tuturor justificărilor: determinarea. Mecanismul societății americane, văzut de Arthur Miller, ca destin al tuturor eroilor săi, impune acestora dilema tragică, percepută de ei la diferite grade de luciditate, de a opta între victoria

pe plan social în schimbul dezumanizării și ratare; Joe Keller a ales spontan și conștient prima alternativă.

Prăbușindu-se imaginea protectoare, personajul — Chris Keller — va rămâne de acum înainte singur față în față cu realitatea, cu societatea și cu el însuși. În teatrul lui Miller, eroul sfârșește prin a-și întâlni propria imagine de care fuge și prin a se măsura cu ea, căci realitatea îl obligă la această confruntare și oricâte meandre ar avea calea pe care încearcă personajul să se îndepărteze de imaginea lui obiectivă, traiectoria lui îl duce inexorabil tot în fața lui însuși. Chris va fi silit să ia act și atitudine față de ambiguitatea secretă a bunei sale credințe și de compromisurile tacite ale intransigenței sale.

Sub presiunea morală a lui Chris, și mai ales aflând că și Tom se sinucisese din cauza activității lui criminale, bătrînul Keller se împușcă, lăsîndu-și fiul în fața unei problematice deschise. Piesa sfârșește de fapt la începutul unei noi etape în drumul eroului spre cunoașterea lumii și a propriei personalități.

Dacă în *Toți filii mei* imaginea obiectivă a unui individ plana ca o amenințare latentă asupra personajelor piesei, pînă cînd realul o impune ca pe o teribilă certitudine pe care nici un proces psihologic nu o mai poate supune îndoielii, în *Moartea unui comis voiajor* — cele două imagini, subiectivă și obiectivă ale unui om sînt alăturate și puse față în față, în mod deschis, de-a lungul întregii piese. *Moartea unui comis voiajor* este piesa despre viețile paralele ale necunoscutului William Loman, viața lui reală, așa cum s-a desfășurat și se desfășoară ea în mod obiectiv, și viața lui așa cum o vede, sau mai curînd ar dori s-o vadă el, într-o proiecție compensativă. Willy Loman își desenează un portret hipertrofiat pe care privindu-l să aibe iluzia că se contemplă în oglindă, își crează o imagine despre el însuși, care să-i ascundă, de propria privire și de a celor dragi, chipul de ratat. Torturat de un profund sentiment de insecuritate materială, dovadă pentru el evidentă, a înfrîngerii lui pe plan social, Willy Loman amplifică permanent proporțiile și semnificațiile fiecărei mediocre izbînzii economice, ale cărei adevărate dimensiuni și sensuri nu reușește să le ignore, căutînd refugiu în imaginar, pînă cînd acesta este asediat și pulverizat de realitate: după zeci de ani de muncă, Willy Loman este concediat, învins socialmente, și nici un dubiu nu-l mai poate salva de această certitudine.

Chinuit de un acut sentiment al nimicniciei sale, Loman evadează în ficțiune, jucînd în fața micului său public, soția sa, Linda, și fiii săi Biff și Hoppy, și mai ales în fața celui mai avid spectator, el însuși, rolul unui om indispensabil, neomologabil, dar jucîndu-l crispat, actorul și personajul nereușind să coincidă, realitatea despărțindu-i mereu, omul și imaginea nefuzionînd, neconvîngînd pînă la urmă pe nimeni, cu toată comprehensiunea celor din jur (cu excepția lui Biff) dusă pînă la complicitate.

Simțîndu-și viața prăbușită printr-o muncă meschină, sisifică în zădărnicie, Willy o reedifică în plan imaginar, ridicînd-o la altitudinea unei semnificații justificative. «Nu trebuie să pierdem din vedere rolul comis-voiajorului. El e baza, Linda, baza. Baza comerțului, baza prosperității. Îmi cunosc sectorul ca pe propriul meu buzunar. Domnesc asupra lor. Îi cunosc. Ei îmi vorbesc. Mă așteaptă. N-ar putea trăi fără mine». Dar Willy Loman nu reușește, cu toată disperata sa bunăvoință, să se recunoască în autoportretul pe care și l-a desenat, trăsăturile lui adevărate transpar prin masca factice pe care cu febrilitate și-a compus-o, nu reușește să creadă în fictiva versiune plenitudinară a unei deșarte existențe reale.

Ca și în *Toți filii mei*, în *Moartea unui comis voiajor* personajul principal al piesei apără cu înverșunare zadarnică o imagine subiectivă de cea obiectivă,

pentru ca aparența să-l salveze de adevăr, iluzia să-l ocrotească de realitate. Arthur Miller ne arată clar că imaginea subiectivă a eroilor săi despre ei înșiși și despre cei dragi este una din cauzele, dar constituie și unul din efectele conflictului profund al personajelor sale cu realitatea și anume cu societatea în care trăiesc.

Căci conflictul fundamental al pieselor lui Miller este conflictul personajelor sale cu societatea, conflict latent sau deschis, ignorat sau asumat de aceasta, și care determină de fapt ciocnirea eroului cu el însuși și cu cei care-l înconjoară. Evitînd (Chris Keller) sau neputînd (Willy Loman) să rezolve problemele pe plan real, personajul evadează în imagine, imaginea este un răspuns indirect la întrebările sociale pe care personajul nu dorește (Chris) sau nu știe să le formuleze, ea este — deși vulnerabil — un refugiu, și chiar — deși dezastruoasă — o soluție a conflictului dintre erou și societate. Căci acesta din urmă este cazul lui Loman: caz tipic de soluție imaginară a unor — pentru personaj — irezolvabile probleme reale, sociale. Mic burghez determinat în existența și conștiința sa de societatea capitalistă, dar neadaptat la ea, torturat de condiția sa, dar neînțelegînd-o, prizonier al unor contradicții obiective sociale pe care le resimte pînă la obsesie, dar nu le cunoaște, Willy Loman se eliberează catastrofal de ele în planul subiectivității; răstignit între imaginea lui subiectivă despre sine însuși și cea obiectivă, personajul este condamnat la tortura de a nu fi niciodată el însuși decît împotriva voinței sale, negîndu-se mereu pentru a se afirma, oscilînd halucinant între realitate și ficțiune, el sfîrșește prin a se prăbuși definitiv în eșec.

Eddie Carbone, docker de pe Brooklyn, eroul piesei *Vedere de pe pod* s-ar fi salvat poate de el însuși și de dezastru, dacă nu s-ar fi lăsat cu consimțămîntul său amăgit de iluzia că dragostea sa pentru Catherine, fiica lui adoptivă, reprezintă numai afecțiunea părintelui pentru copil, și nu pasiunea bărbatului pentru femeie negînd realitatea, nu pentru a-i minți pe ceilalți, ci pentru a se mistifica pe sine. Denunțîndu-l poliției pe Rodolpho, iubitul Catherinei și pe fratele acestuia Marco, imigrați italieni clandestini, copleșit de disprețul celorlalți dockeri și desgustat de sine însuși, Eddie se sinucide, punînd capăt unei existențe din care patima care-l duse la pieire, pierise poate înainte, o dată cu trădarea de către erou a unor oameni și a propriei umanități.

Dar este oare acea iluzie, de a cărei irealitate eroii lui Miller sînt aproape convinși, urmînd-o totuși pe drumul subiectivității care duce implacabil la catastrofă în plan real, singura cauză a eșecului lor? Este oare acea aproape voită și în orice caz consimțită eroare de calcul, pe care personajele lui Miller își edifică sau reclădesc existența, singura lor greșală? Ce este acea realitate socială care determină eroii să evadeze în ficțiune pentru a o putea accepta și care este de fapt conflictul dintre individ și societatea americană, conflict a cărui soluție provizorie și chinuitoare sau definitivă și catastrofală este evaziunea în subiectivitate?

Sursa tragicului în teatrul lui Miller, este neadaptarea omului la o societate exploatoare. Tragedia eroilor lui constă în necesitatea pentru ei de a opta între realizarea lor ca umanitate în schimbul ratării pe plan social — și împlinirea pe planul societății capitaliste, în schimbul deumanizării. Tragedia lor constă în faptul că nu pot obține victoria în societatea burgheză decît printr-o abdicare interioară. «Legea succesului», cum o numește dramaturgul, anihilează în această societate împlinirea omului ca umanitate; «succesul ideal» al unei societăți pragmatice spulberă aspirațiile spre realizarea idealului umanist; în societatea americană între realizarea individului pe plan interior și cea pe plan

social există un ireductibil antagonism. Teatrul lui Miller se preocupă de personaje care, aflându-se în conflict cu societatea capitalistă, caută, totuși, să se realizeze în cadrul ei. Și deși acest lucru este imposibil, — Miller o demonstrează convingător — ideea revoltei, a luptei împotriva acestei societăți le rămâne necunoscută. Eroi *Vrăjitoarelor din Salem* luptă — cu prețul vieții lor — pentru realizare dar și aici eroii se ridică împotriva exceselor monstruoase ale societății respective dar nu a sistemului în ansamblul său, ca atare. Miller a ignorat — plină acum — eroii revoluționari, care înțelegând rădăcinile profunde, sociale, ale răului caută să lupte împotriva cauzei principale, exploatarea de clasă. Pentru asemenea eroi, dilema tragică a personajelor lui Miller despre care am vorbit, nu există, fiindcă ei nu caută să se integreze societății capitaliste, care-i respinge, ci luptă să o distrugă. Toți eroii lui Miller vor să se împlinească pe ei înșiși ca personalitate, vor — după expresia lor — să devină « cineva » dar ambiguitatea noțiunii de personalitate într-o societate în care « a fi » echivalează cu « a poseda » îi deconcertează. Niciunul dintre ei nu se realizează, nu se împlinește. Unii se supun « legii succesului » și o aplică zdrobindu-și semenii și cucerindu-și, ca Joe Keller, o fabrică și o personalitate (Joe Keller este « cineva »), dar pierzându-și umanitatea, alții ca doctorul Jim Boyliss ce se voise cercetător de laborator și eșuase ca medic pentru bolnavii de lux, își dobândesc un loc, în care nu se simt ei înșiși, în societate, renunțând la aspirațiile care-i reprezintă; altă categorie de eroi, ca Biff Loman, oscilează chinuitor între necesitatea de a izbîndi pe plan social și imposibilitatea de a accepta capitularea interioară pe care această victorie ar presupune-o; Willy Loman, sau Gus, Kenneth și Jim din *Îmi amintesc de acele zile de luni*, neputîndu-se afirma socialmente sînt și anihilați interior de acest eșec, se prăbușesc într-un dezastru perfect; Elizabeth și John Proctor sau Rebecca Nurse din *Vrăjitoarele din Salem*, într-o situație ultimativă, renunță la dreptul de existență pentru a-l păstra pe cel de expresie, afirmarea lor declanșînd asupra neantului.

Tragic este faptul că personajele lui Miller își trăiesc dar nu-și înțeleg condiția, sau nu și-o înțeleg pînă la capăt. « Unde am greșit ? » — aceasta este întrebarea, niciodată formulată dar obsesiv prezentă a lui Willy Loman în *Moartea unui comis voiajor* și căreia îi dă pînă la sfîrșit un real răspuns, ci un tragic deznoadămint. Dacă în această piesă trecutul și prezentul se interferează, acest lucru nu se datorește numai faptului că Willy Loman, extenuat, epuizat de o activitate îndelungată, a pierdut simțul realității și are halucinații retrăind scene trecute din viața sa pe care le comentează cu fratele său decedat Ben, ci și faptului că Loman refăce, mental, drumul vieții sale, încercînd să descopere acea răscruce de la care pornind s-a îndreptat spre eșec. tîrîndu-l și pe fiul său Biff după sine. Dar de ce comentează Willy Loman aceste scene din trecutul său tocmai cu Ben ? Pentru că Ben reprezintă pentru comis-voiajorul ratat « încarnarea succesului », omul care « a intrat în junglă la 17 ani, a ieșit din ea la 20 și pe legea mea, era bogat »; dialogul lui Willy cu Ben este încercarea unui înfrînt de a-și privi viața învînsă și din perspectiva unui învingător, pentru că din această perspectivă să poată stabili momentul și cauza ratării sale și a fiului său; în *Moartea unui comis voiajor* Miller arată, printre altele, tentativa disperată a unui om sfîrșit de a-și înțelege, fie și prea tîrziu, existența, contemplînd-o și interpretînd-o din puncte de vedere diametral opuse, încercînd totodată să pledeze pentru sine însuși, față de el însuși, a posteriori, într-un proces pe care-l știe închis, pierdut.

Determinat în existența și conștiința sa de societatea americană, Willy Loman are psihologia succesului fără să poată, neadaptat, accepta mijloacele adecvate pentru a-l obține.

Pentru el, criteriul obiectiv, care evoluează plenitudinea unei existențe este succesul determinat de bunurile posedate și nu de cele create, dar subiectiv, consideră totuși că ceea ce justifică o viață este ceea ce se edifică în cursul ei: « muncesc nebunește la această întreprindere, știi Ben? Construiesc ceva, îți spun eu. Și când un om construiește ceva, înseamnă că e-n regulă, ce spui? » Deși evaluează cu o naivitate plină de importanță o idee în dolari (« valorează un milion de idei ale lui »), el numără printre valori și cele afective care nu au curs într-o societate pragmatică (« Cine-i simpatic reușește »).

Cu ajutorul lui Willy Loman, Arthur Miller ne arată procesul prin care într-o societate exploatare, individul este scindat în conștiința sa, dedublat în aspirațiile sale, societatea americană propunând personajului valori pe care acesta subiectiv nu le poate considera ca atare, dar pe care, constrâns fiind de realitatea obiectivă, este obligat pînă la urmă să le recunoască.

Willy Loman reprezintă eșecul absolut, fiind învins pe plan social și înfrînt pe plan interior; abătîndu-se de la « legea succesului », aceea de a-și nimici semenii, este condamnat — pentru o culpă care-l onorează — la anihilare, devenind un paria al societății și anulat interior, năruit sub povara insuccesului, victimă torturată de sentimentul culpabilității, căci orînduirea care-l strînge pe Willy pe plan social, îl asediază și dinăuntru său, desolidarizîndu-l de aspirațiile, de tendințele lui spre o viață realmente omenească, subminîndu-i echilibrul: privirea cu care se privește Willy Loman în cele din urmă pe el însuși nu mai este a lui, ci a societății. Personajul lui Miller pierde, apărîndu-și umanitatea, victimă a unei societăți dezumanizate și copleșit de sentimentul vinovăției sale, condamnat de o societate nedreaptă și fără a găsi absolvirea nici la el însuși, în convingerea de a fi avut totuși dreptatea de partea sa, victimă ce nu se acuză decît pe sine, modest și pasiv erou înfrînt, care-și ignoră modestul și pasivul eroism.

Willy Loman este totuși vinovat și existența sa se prăbușește sub povara unei vinovății tragice: el este vinovat în mod tragic de a fi trăit un conflict fără a-l fi putut înțelege (conflictul dintre el însuși și societatea în care trăiește), de a se fi lăsat mistificat de societate și de a se fi apărat de ea prin automistificare.

Ceea ce-l torturează pînă la obsesie pe Willy Loman este faptul că viața sa se năruiește fără a fi construit nimic durabil, căci el are sentimentul profund, dacă nu conștiința lucidă, că o existență nerealizată într-o creație se pulverizează în neant; de aceea dorește, neclar dar frenetic și pe coordonatele lui modeste, dar cu o aspirație majoră esențial umană, să-și justifice viața printr-o operă. Și pentru că viața sa l-a trădat, pentru a se justifica, el pune în celălalt taler al balanței moartea sa, făcînd din moarte un act de creație; sinucigîndu-se, copiii lui vor primi o sumă de bani reprezentînd prima de asigurare care le va « da o șansă » de izbîndă în societate, va pune astfel, neputîndu-și justifica viața decît prin moarte, temelile unei noi existențe de edificat, a fiului său Biff, încercînd să îndepărteze prin acest sacrificiu consumat cu o chinuită bucurie, spectrul ratării din calea acestuia.

Willy Loman moare ducînd cu sine în moarte o ultimă iluzie: aceea că moartea sa va rezolva viața fiului său, dar ea închide numai o existență fără a deschide perspective altele, căci Biff Loman este un tînar cu un trecut tulbure și un viitor incert, un om care la 34 de ani « nu s-a găsit »; conflictul lui cu societatea rămîne deschis.

Asupra întregii piese apasă cu o presiune teribilă, coplesitoare, iremediabilul. Dar în această piesă iremediabilul nu rupe, violent și clar dintr-un act al eroului, într-un anume moment al vieții acestuia, distrugându-i-o, ci se înfăptuiește nevăzut și covârșitor, într-un proces inexorabil care se confundă cu însăși existența personajului, pustiind-o; zadarnic încearcă Willy să determine în timp acea greșală care i-a năruit existența deoarece întreaga sa viață a fost clădită pe o eroare, iar timpul a subminat temeliile șubrede ale acestui damnat edificiu, prăbușindu-l, metamorfozînd lent, invizibil, monoton, permanent și implacabil, o existență bazată pe eroare în destin tragic. Inutil caută Loman să descopere această răscruce de la care pornind, s-a îndreptat spre eșec, deoarece, urmărind o iluzie, drumul lui duce de la început, inevitabil spre înfrângere, iar toate meandrele și cotiturile pe care le încerca pentru a se îndepărta de catastrofă, erau tot atâtea rătăcirii care-l apropiu de ea. Înaintarea personajului în timp apare ca înaintarea lui oarbă și de neabătut spre dezastru; în această piesă timpul apare ca durata consumării lente și totale a unei tragedii.

Și Biff Loman oscilează tragic între necesitatea de a izbîndi pe plan social și imposibilitatea de a lupta pentru o victorie prin care toate aspirațiile lui ar fi înfrînte, oscilații cari nu duc nicăieri decît în suferință și, măsurate de trecerea implacabilă a timpului, în eșec. Neputînd renunța la sine însuși, Biff Loman, sub povara înșelăciunilor, se îndoiește de el însuși, neputîndu-se nega ca individualitate, pentru a se afirma pe plan social, el pune totuși individualitatea-i de la care nu poate abdica sub semnul îndoielii, determinat să se identifice ades cu societatea la care nu se poate adapta, evaluîndu-și disperat personalitatea după criteriile societății pe care de fapt le respinge. «Nu sînt bun de nimic». Încă odată, ca și în cazul lui Willy Loman, societatea americană, o societate vinovată, scită în victimile ei sentimentul culpabilității pentru o vină de care ea este responsabilă.

Acest conflict dintre personajele lui Miller și societate complică vechi neînțelegeri între eroi, reactualizează trecute traumatisme, exasperează torturante complexe, ridică mereu între ei, făcînd comunicarea lor aproape imposibilă, bariere de opacitate revendicativă, dincolo de care totuși, dragostea lor profundă caută să treacă.

Disperat de eșecurile fiului său preferat Biff, Willy Loman se învinuiește pe el însuși a fi cauza înfrîngerilor acestuia, deoarece îi provocase un puternic traumatism în adolescență (Biff descoperise că tatăl său avea o amantă) dar nevoind să admită această culpă pe care cu groază și-o impută, comis-voiajorul își acuză cu o agresivitate defensivă fiul de a se lăsa înfrînt special pentru a-și coplesi tatăl sub povara vinei pe care el n-ar vrea să și-o recunoască. Iar prăbușirea imaginii subiective hipertrofiată a tatălui său cînd află că are o amantă (adulter sordid consumat de comis-voiajor într-o cameră de hotel, în tristețe și din singurătate) și înlocuirea ei cu cea vindicativă și excesivă și ea, a trîșorului, trezește în Biff Loman o dragoste plină de rancună și suspiciune, pe care o exasperează sfîșietoarea comedie a succesului jucată în fața familiei sale de Willy Loman.

Acest conflict dintre eroi și societate pe care aceștia, după cum arată autorul, îl resimt pînă la tortură fără să reușească a-l defini în mod clar pînă la capăt, le smulge însă, afară de strigăte de durere și exasperare, și întrebări despre ei înșiși, despre lumea în care trăiesc, și mai ales despre ea, întrebări care sună ca tot atâtea învinuiri. Căci simțînd cum se prăvălesc spre dezastru, ei caută să se agațe de orice soluție care să le stăvilească prăbușirea, dar

Încearcă să descopere, cu un violent zburcuc afectiv, o cauzalitate explicativă și practic eficace în complexitatea de fenomene de care se simt depășiți, și acest efort, generat nu de o aspirație intelectuală spre cunoaștere, ci dintr-o imperioasă necesitate vitală de orientare a unor oameni, această tentativă de a fixa câteva coordonate într-o lume a cărei diversitate complicată îi dă aparența unui haos agresiv, cu o bănuită totuși ordine ascunsă, coordonate pe care să-și poată construi durabil, la adăpostul fluctuațiilor hazardului, o existență, această tensiune spre înțelegere a lumii, această încercare defensivă și ultimativă de descifrare a mecanismului amenințător și misterios a unei societăți exploatare pentru a nu se lăsa zdrobiți sau mutilați, este cutremurătoare.

Willy Loman, pierde fără a fi găsit un răspuns ci, după cum am afirmat, o tragică soluție. Dar Biff, care la începutul piesei, torturat de eșecurile sale, oscilează între un sentiment de culpabilitate față de sine însuși și resentimentul tulbure față de o societate în care nu se putea exprima decit inhibându-se, înainte de căderea cortinei, printr-un efort de luciditate, ia act și asumă contradicția dintre propriile sale valori și cele pragmatice, pe care încercase zadarnic să le concilieze pe de o parte chinuit sufletește, iar pe de alta total ineficient, sentimentul oprimant și paralizant al unei inadecvări devine conștiința dureroasă dar eliberatoare a unei inadaptări, hotărât în sfârșit să urmeze o cale care să nu-l mai despartă de el însuși convins în fine că numai de la acordul lucid cu sine însuși se poate porni spre realizare. Dar care este calea, autorul nu ne spune. Întreaga piesă a demonstrat existența unei rupturi dintre realitatea interioară a individului și societatea oprimantă, și convinși de demonstrația autorului, ne întrebăm ce fel de cale este aceea, întrezărită de personaj care l-ar putea trece peste prăpastia dintre cele două lumi, spre împlinire?

Piesa lui Miller este o pledoarie, patetică și sobră pentru luciditatea care exorcizează himerele tragice, care alungă speranțele năuce orientate nu în sensul, ci împotriva realității, care dizolvă cu o claritate intransigentă imaginea subiectivă a individului despre el însuși, ajutându-l să-și descifreze dincolo de opacitatea ei înșelător protectoare chipul adevărat, care luminează direcțiile divergente pe care omul este solicitat să meargă, făcându-l să ia act de conflictul cu el însuși pentru a-l putea rezolva și care, în sfârșit, caută să determine realele limite ale existenței individului în societate pentru a le putea depăși.

Ca și Willy Loman, comis-voiajorul ratat, Joe Keller, industriașul victorios din *Toți fiii mei* se sinucide pentru a-și justifica propria existență și cea a celor doi fii ai săi, dar răscumpărând prin moarte nu un șir de eșecuri care l-au anihilat, ci un lanț de izbînzi care l-au dezumanizat. Joe Keller pare un om realizat, în acord cu societatea în care și-a cucerit un loc (o fabrică, o casă, un automobil) și în armonie cu sine însuși, deoarece și-a edificat un univers — cel familial — pe care servindu-l are sentimentul de a-și fi investit viața cu un sens justificativ. «Dar cînd îmbătrînești, ai nevoie să simți că ai reușit ceva în viață. Eu tot ce am reușit e fiul meu».

Căci Arthur Miller ne arată că în societatea capitalistă, americană, izbînda pe plan social nu este și o împlinire interioară, de vreme ce pentru a se realiza, învingătorul (în acest caz Joe Keller) își închină victoria unui univers, fie și limitat, în care se refugiază de societate. Autorul ne înfățișează cît de deșartă îi apare învingătorului victoria sa pe plan social cînd nu o poate subsuma unor valori care o depășesc, deși în acest caz ele sînt, obiectiv, de

o mediocră superioritate, cît de nesemnificativă pentru el însuși îi apare în ultimă instanță victoriosului izbînda sa menită să-l reprezinte, izbîndă îndelung și cu înverșunare pregătită, ea polarizînd o existență dar nereușind să se constituie ca sens fundamental al acesteia.

Și apoi piesa dezvăluie pe cîte capitulări interioare s-a bazat acordul industriașului Keller cu societatea americană, și pe cîte agresive lașități și-a consolidat el izbînda; pentru a-și salva universul — limitat și opera — mărginită, — el a comis o monstruoasă crimă (cele 22 motoare defecte reprezentînd tot atîtea asasinat), Arthur Miller ne înfățișează dincolo de trăsăturile joviale ale self-made-man-ului, chipul mutilat al adaptatului la o societate exploata-toare, al prizonierului propriei sale victorii. În această societate, victoria îi impune învingătorului cele mai degradante condiții, cele mai descalificante abdicări.

Joe Keller este pus față în față cu un monstruos și exact descris mecanism (al societății capitaliste) pe care încearcă să-l stăpînească pentru a nu-i cădea victimă și căruia i se integrează pentru a nu fi zdrobit, devenind el însuși o mașinărie agresivă.

Joe Keller își trăiește dar își și cunoaște condiția, spre deosebire de eroii din *Moartea unui comis voiajor*, acceptînd-o activ, cu o eficiență malefică și bonomă; rotește în jurul lui o privire exactă și necruțătoare care măsoară și evaluează fapte, oameni și cifre, evitînd totuși s-o oprească mai îndelung asupra lui însuși și lăsînd-o să întîrzie, tulburată, numai asupra creației sale: limitatul său univers familial: fiul, soția, căminul.

Dar ceea ce n-a înțeles personajul este faptul că printr-o victorie dezastuoasă nu se cucerește nimic decît pentru a se pierde, că orice încercare de a limita aria lumii la granițele subiectiv trasate ale unui univers individualist duce la prăbușirea respectivului univers sub presiunea lumii împotriva căreia a fost edificat și că un om își poate răspunde împăcat sie-și numai dacă răspunde solidar, pentru toți.

Ca și în *Moartea unui comis voiajor*, în *Toți fiii mei* conflictul dintre individ și societate se manifestă tocmai în interiorul celui univers familial în care personajul se refugiază anume pentru a-l evita, îndepărta, depăși; căci în teatrul lui Arthur Miller eroul încearcă să-și creeze și să-și apere o lume, fie ea și limitată, în care să fie măsurat nu după dimensiunile lui obiective ci evaluat după aspirațiile lui subiective, judecat nu după acte ci după mobiluri, în care eșecurile să-și piardă consecințele și erorile să fie absolvite; personajul caută să-și interpună între el și o realitate necruțătoare pavăza unei afecțiuni atotîntelegătoare, de care să se izbească zadarnic, respinse, antagonismele societății și care să ocrotească astfel armonia calmă a unui univers lipsit de contradicții. Dar contradicțiile irup dureros discordante în această utopică armonie și orice apărare, fiind dărmată, societatea năpădește himerica autonomie supunînd-o legilor ei.

Dacă în *Moartea unui comis voiajor* fiul numește himeră ceea ce tatăl cheamă speranță, dacă Willy Loman denumeste cu o neutralitate secret tendențioasă «perspectivă», ceea ce Biff evaluează ca automistificare, în *Toți fiii mei* tatăl consideră luciditate ceea ce fiul definește ca lașitate, același fapt îi apare lui Joe Keller ca adaptare, iar lui Chris abdicare, primul invocă determinarea și auto-conservarea, celălalt libertatea omenească și solidaritatea. Și dacă în *Moartea unui comis voiajor* sfîșietoare nu este numai înverșunarea unor adversari cari nu doresc de fapt decît să comunice, ci cutremurămăi ales faptul că această comunicare a lor apare zădărnice de o ciocnire de sentimente

violente, însă tulburi, neclare pentru ei înșiși, de atitudine opuse, dar nelămurite pentru cei ce le adoptă, de viziuni antagonice, dar necristalizate în concepții lucide decât la încheierea tragediei, eroii fiind zvirlți de-a lungul ei unul împotriva celuilalt de forțe prea tirziu înțelese. În *Toții fiii mei* dramatismul provine din înfruntarea a două sisteme de certitudini limpede structurate, a două table de valori exact definite. Două direcții etice precise și divergente îndepărtează aici patetic doi oameni uniți cândva într-o deplină comuniune afectivă.

Toți fiii mei a fost calificată drept o piesă « ibseniană » și aceasta se datorește printre altele, faptului că în piesă, ca în opera marelui dramaturg nordic, se înfruntă cu violența exclusivă și intransigentă a pasiunilor două concepții etice a căror ciocnire pulverizează un univers construit sau reconstruit pe crimă, dinamitează o existență edificată pe neadevăr. Arthur Miller înțelege foarte bine mecanismul retragerilor înspăimântate din fața realului intolerabil într-o iluzie ambiguă, de o amăgire liniștitoare. Dramaturgul desvăluie acele tranzații ale unui individ cu el însuși și cu lumea, arătându-ne mobilurile care duc la măsluirea de o lășitate cinică și agresivă a realității (Joe Keller) ; dar dacă Arthur Miller înțelege funcționarea complicată a acestui mecanism de autoapărare el ne demonstrează clar că acesta este de fapt un aparat de autodistrugere, generator de suferință și dezastru, afirmând că toate drumurile pe care omul se îndepărtează de adevăr, ocolindu-l din slăbiciune sau, coborînd treptele degradării, pervertindu-l, duc în eșec, și că justificările subiective nu pot modifica verdictul realității obiective. Există în Miller un apostol laic, laconic și auster al adevărului, în sensul gnoseologic și etic. Personajele dramaturgului american găsesc în autorul lor receptivitatea unui confident și distanța severă, privirea implacabilă a unui jude incoruptibil. Ceea ce reproșează autorul în numele realității obiective și al demnității omenești protagoniștilor din *Toți fiii mei* și *Moartea unui comis voiajor*, ceea ce le va reproșa și celor din *Îmi amintesc de acele zile de luni* este faptul că biete epave ratate sau deplorabili învingători, trăiesc o existență prizonieră, închisă în granițele strictului determinism, înlănțuiți fie de o inadecvare chinuită și opacă, fie de o adaptare agresivă dar supusă, neizbutind prin cunoaștere și acțiune să se elibereze.

Piesa *Îmi amintesc de acele zile de luni* pare să fie cu desăvârșire lipsită de conflict. Nu se întâmplă nimic în această piesă în care faptele, monotone pînă la halucinație, nu par a se constitui într-o acțiune, personajele nu fac altceva decât să expedieze etern și parcă inutil, copleșite de facturi, adrese și plictis — piese de automobil, într-o încăpere ale cărei ferestre se deschid spre un bordel ; nici o tumultuoasă înfruntare de patimi nu explodează în această placiditate conștiințioasă și mohorită, nici un act violent nu incendează, iluminînd tragic această banalitate perfectă, nu se întâmplă nimic și totuși « ceva teribil se petrece aici » după cum spune unul dintre eroi. Nu se petrece nimic deosebit decât faptul că, deși imobilizat prin motoare, timpul își urmează, obiectiv, inexorabil, fluxul, tirînd jalnice epave, viețile oamenilor (piesa face două secțiuni de timp) și că aceștia simt cum pămîntul se îndepărtează, cum naufragiază, fără să știe, să priceapă sau cel puțin să se întrebe de ce, și acest lucru este teribil. În această piesă de atmosferă ceea ce dă coeziune artistică unor fapte mecanice și discontinue, unui cumul de apatie agitată, de veselie sinistă, de ternă pasivitate peste care apasă covîrșitor și indefinibil iremediabilul, este de fapt același conflict dintre individ și societate. Conflict latent, ascuns, care subminează existența omului, (Gus), anhi-

fiind prin monotonie și lipsă de perspectivă timpul, transformându-l în durată indeterminată dar tragic limitată de moarte (în mare parte patosul piesei se datorește antagonismului dintre sentimentul subiectiv al stagnării timpului și trecerea lui obiectivă) închide individul într-o indiferență inertă și-l izolează într-o perceptivitate opacă față de ceilalți, și parcă în ultimă instanță și față de sine însuși. În această piesă oamenii nici nu se ciocnesc, dar nici nu se apropie, nu sînt legați nici de adversități dar nici de afinități, trăind alături, adică într-o vecinătate despărțită, orice elan spre comuniune retezat (Bert) deși, totuși, există între ei o solidaritate pasivă față de patron, al cărui nume cu teamă, des invocat, și a cărui scurtă apariție sugerează puterea unei divinități meschine. Tragic este faptul că această perspectivă abolită dezagregă energiile degradîndu-le (vitalitatea, candidă și lirică a lui Kenneth se descompune în alcoolism) dar mai ales faptul că nici o întrebare nu sparge placiditatea sub care mocnește desnădejdea. Cufundate într-o existență zadarnică, și într-o durată în care trecut, prezent și viitor se contopesc și se confundă prin uniformitate, personajele din piesă (cu excepția lui Bert) nu se agață de nici o speranță, nu scrutează depărtarea pentru a desluși la orizont o cît de vagă promisiune, deosebindu-se prin aceasta de ceilalți eroi ai lui Miller.

Dacă în celelalte piese ale dramaturgului american eroii lui trebuiau să-și plece capul, înfrinți de o societate exploatoare, exista la ei efortul, fie și nesistematic și tardiv de a descifra sensul acestei înfringeri, dacă ei nu și-au putut da răspunsuri clare și definitive nu este mai puțin adevărat că au pus totuși întrebări, dacă s-au simțit ținta unei adversități pe care nu au știut-o defini, au încercat totuși să o deslușească și să se aperse, dacă au naufragiat în eșec ei s-au zbatut totuși pentru a se salva. În piesa *Îmi amintesc de acele zile de luni* autorul ne înfățișează personaje care au sentimentul profund de a fi victime fără a acuza cu toate acestea pe nimeni, zdrobite de un antagonism pe care nici nu-l intuesc, viețuind în conflict fără cel puțin a trăi o stare de conflict, resemnate la desnădejde, trăind într-o capcană ca într-un element firesc, deși cu senzația de a fi prizoniere, acceptîndu-și fără răzvrătire, fie chiar și afectivă și ineficientă condiția, golite pînă și de speranță, total anihilate de o orînduire exploatoare.

În *Vrăjitoarele din Salem* conflictul dintre individ și societate izbucnește cu o violență distrugătoare dar și cu o sinistă claritate, devastator dar de astă dată evident, împingînd individul la extrema limită a rezistenței lui, dar definind omului cu o precizie teribilă și ultimativă termenii dilemei tragice a existenței într-o societate bazată pe exploatare: a fi el însuși ca umanitate realizată sau a pieri. Acțiunea piesei chiamă din trecut la lumina rampei evenimente autentice petrecute în Massachusetts la 1692, semnificațiile tragediei acuză însă fenomene contemporane ce s-au desfășurat în Statele Unite unde «bîntuia cu furie» după expresia dramaturgului «maccarthysmul». Piesa este de fapt o metaforă dramatică și vînașoară de vrăjitoare deslănțuită cîndva, la finele secolului al XVII-lea și în cele patru acte ale tragediei lui Miller reprezintă imaginea campaniilor anticomuniste din America maccarthystă și a consecințelor lor. Dramaturgul demonstrează și recompune pentru noi, mecanismul terorii maccarthyste, arătîndu-ne cum Tribunalul lui Danforth, Hale, Hathorne, Parris, etc., instituit în Salem din și pentru apărarea unor interese economice precise dar sublimite într-un fanatism religios, descoperă culpabili inventați de el pentru a-și întări autoritatea. Oficiind în numele justiției divine și pentru acapararea pămînturilor fermierilor de către marii bogătași (Thomas Putnam) tribunalul din Salem folosește forța, absurdul și sentimentul de culpabilitate

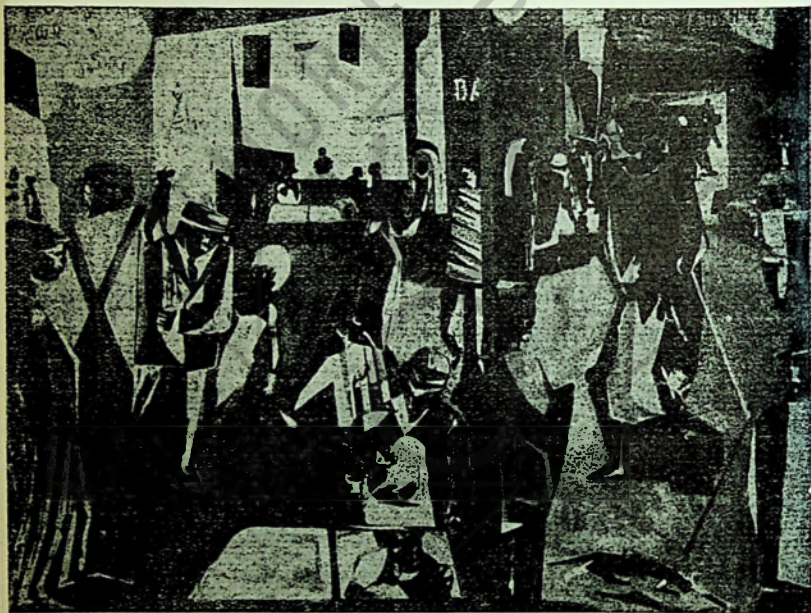
al victimelor. Acest tribunal instituit în mica localitate de provincie americană pentru detectarea unor inexistente dar necesare vrăjitoare, pune o întreagă colectivitate sub acuzație, fiecare individ reprezentând un virtual vinovat pentru a putea deveni o posibilă victimă; fiecare judecată fiind o condamnare, rezultatul obținut prin sofismul bazat pe forță, arbitrarul în paragrafe și codiciluri și absurdul ca dovadă, fiecare martor al apărării întru-chipînd un viitor acuzat, asupra orașelului din Massachusetts coboară groaza, care, dacă în general paralizază luciditățile, deslănțuie patimile. Doriințele de răzbunare se canalizează în delațiuni (Abigail Williams o învinuiește pe Elisabeth Proctor de vrăjitorie pentru a se putea căsători cu soțul acesteia, John Proctor, pe care-l iubește); suspiciunea devine o metodă de investigare, lașitățileucid, iar pasivitatea activează tragicul. Autorul arată cum irupe în realitate absurdul, determinat de cauze economice precise, cum interese materiale inteligibile caută să impună o lume absurdă a cărei lege să fie arbitrarul, cum absurdul (superstițiile religioase) promovat cu luciditate, bazat pe forță și acceptat din slăbiciune, devine el însuși o forță materială care devastează existențe, dezagregă și năruie demnități și degradează conștiințe: imaginea Americii maccarthyste. În această piesă apar însă eroi care-și apără, unii cu o fermitate temperamentală consolidată de certitudini (Elisabeth Proctor, Rebecca Nurse), alții cu încăpăținare și perseverență (Gilles Corey) sau cu spontaneitate violentă, oscilantă și rezolvată în luciditate, drepturile, demnitatea și o lume inteligibilă. De altfel, pentru Elisabeth și John Proctor ca și pentru Arthur Miller, demnitatea umană constă în respingerea absurdului, care în tragedia dramaturgului american nu este decit aparență fascinatorie a arbitrarului; a pactiza cu absurdul reprezintă pentru Elisabeth și John Proctor a semna propria lor înfrîngere ca oameni și condamnarea lumii la legea arbitrarului, capitularea în fața absurdului este abdicarea de la umanitate. Pentru eroii lui Miller demnitatea constă în a contempla cu o privire rămasă lucidă sub fascinația absurdului și nepervertită de beznele terorii, oamenii și lumea și a apăra cu prețul vieții, nu numai o viziune rațională asupra unei lumi inteligibile dar această lume însăși, oamenii și propria lor umanitate. În ciocnirea dintre demnitate și teroare sînt zdrobite existențe (John Proctor, Rebecca Nurse), dar la tragica lumină izbucnită din această coliziune, eroii *Vrăjitoarelor din Salem* reușesc să descopere sensul justificativ al vieții, căutat de toate personajele lui Miller, și pe care aceștia îl urmează pînă la moarte; între dreptul de a fi ei înșiși și cel de a trăi ei optează pentru primul căci își dau seama că o existență care ar fi o permanentă negație a lor înșiși într-o lume deșartă de valori ar echivala cu neantul. În piesa *Vrăjitoarele din Salem* conflictul dintre individ și societate încetează de a mai fi un proces latent, ascuns, care subminează lent și inexorabil existența eroilor. În *Vrăjitoarele din Salem* conflictul izbucnește, spulberînd orice echivoc, tăind orice retragere, suspendînd orice amîinare, cristalizînd brutal lucidități, solidificînd atitudini imediate și definitive, cu o violență clară și ultimativă, în termeni extremi, de viață și moarte.

În viziunea autorului, această piesă, poartă semnificațiile unui optimism tragic: optimism, căci ne înfățișează eroi asediați de cel mai agresiv sistem social, situați în vârtejul tuturor deslănțuirilor de patimi, șantajai și somați, și care totuși apără și salvează ceea ce dramaturgul consideră că este specific omenesc — libertatea umană — și tragism, căci în orînduirea nejustă descrisă de Miller, actul necesar care descătușează duce la moartea persoanelor.

Teatrul lui Miller este o chemare spre cunoaștere, cu toate riscurile și torturile ei, întreaga lui operă proclamînd cunoașterea o necesitate vitală.

În dramaturgia lui Miller eroii sînt covoșiți sub presiunea societății capitaliste ca sub povara unui destin tragic, iar cunoașterea apare ca prima, nu însă și singura condiție a eliberării din tragism. Eroul lui Miller trebuie, sub amenințarea ratării, să găsească sensul justificativ al existenței sale în acordul cu sine și societate, atunci cînd practic este obligat de fapt să opteze între realitatea lui interioară și o realitate obiectivă, socială.

Sensul acestei opere este sensul unui protest împotriva unei societăți care desfigurează omul; din păcate acest protest nu poate învinge impasul unei alegeri care implică oricum o mortificare a personalității umane, prin ideea schimbării revoluționare a societății oprimate.



JACK LORENS (S. U. A.)

Harlem

de vorbă cu:

MEMORIE CULTURALĂ

TOVSTONOGOV

ARBUZOV

ABEL GANCE

PETER KARVAŠ



T O V S T O N O G O V



Gheorghe Alexandrovici Tovstonogov, artist al poporului din U.R.S.S., se înscrie în rindurile celor mai de seamă regizori ai teatrului sovietic contemporan. Personalitate creatoare originală, el a realizat o serie de spectacole inovatoare, de înaltă ținută artistică, care i-au atras sufragiile spectatorilor și ale criticii. Pentru spectacolul *Tragedia optimistă*, realizat pe scena teatrului «Pușkin» din Leningrad i s-a acordat premiul Lenin.

Gheorghe Alexandrovici Tovstonogov promovează o artă scenică luminată de aspirații eroice, monumentală.

Îndrumând dezvoltarea Teatrului de dramă «Gorki» din Leningrad, regizorul G. A. Tovstonogov caută mereu drumuri noi de valorificare a dramaturgiei sovietice și universale contemporane (*Vulpea și strugurii*, *Signor Mario scrie o comedie*), de realizare a unor spectacole la nivelul cerințelor artei din zilele noastre.

— Am vrea să cunoaștem părerea dumneavoastră cu privire la raporturile dintre teatrul contemporan și alte domenii ale artei (muzică, pictură, arhitectură, cinematografie)?

G.T.: Teatrul din zilele noastre este un fenomen complex care se prezintă ca un aliaj între dramaturgia modernă și posi-

bilitățile moderne ale artei actoricești și teatrale. Teatrul a cunoscut întotdeauna influența literaturii și a altor forme de artă contingente: muzică, pictură, arhitectură. În teatrul contemporan se remarcă, pe lângă acestea, o uriașă influență a artei cinematografice. În zilele noastre, literatura, arta, știința și tehnica nu coexistă pur și simplu, ci se îmbogățesc reciproc, se influențează și acționează unele asupra altora. E firesc ca dramaturgia de astăzi să difere în esență de dramaturgia din trecut. Devine tot mai greu și mai greu să comprimi conflictele contemporane și să îngrădești viețile oamenilor de astăzi în cadrul dramei tradiționale. Necesitatea de a înfățișa concomitent evenimente despărțite în viață, în timp și spațiu, dorința de a exprima sensul evenimentelor aducând în scenă fapte petrecute anterior, sau care se vor desfășura ulterior, datoria de a înfățișa complet lumea lăuntrică a omului și relațiile lui subtile, complicate, cu lumea înconjurătoare, cer din partea dramaturgilor contemporani căutarea unor noi mijloace de exprimare. Cuvîntul a încetat să mai fie unicul mijloc de exprimare în dramaturgia zilelor noastre.

În piesele cele mai bune ale dramaturgilor de astăzi rămîne tot mai puțin loc pentru cuvinte, în schimb crește numărul indicațiilor autorului. De pe urma acestui fapt cuvîntul nu-și pierde nici importanța și nici forța. Aș zice dimpotrivă.

Dramaturgul contemporan trebuie să cunoască mult mai mult decît confratele său de altădată talentul și posibilitățile actorilor sau ale regizorilor, trebuie să pătrundă mai adînc în psihologia spectatorului. Căci un actor bun din zilele noastre poate realiza roluri care altădată erau accesibile numai geniilor. Iar, pe de altă parte, spectatorul de astăzi are un gust mult mai subtil decît spectatorul de la începutul veacului nostru.

— Pe ce drum credeți că se va dezvolta dramaturgia în viitorul apropiat?

G. T.: Dramaturgii sovietici își dau seama că epoca noastră cere o revizuire serioasă a mijloacelor de expresie tradiționale pentru dramaturgie. Atenția și interesul care se acordă soartei omului, năzuința de a pătrunde cît mai adînc în sferele cele mai intime ale sufletului său, cer dramaturgilor să renunțe la o intrigă complicată, la subiecte încilcite cu surprize abundente, etc. Ca o reacție firească la cultul personalităților a apărut tendința unor dramaturgi sovietici de a înfățișa pe scenă oameni simpli, de rînd, obișnuiți. Drama psihologică și piesele de

moravuri au început să înlocuiască drama epică și piesele istorice. După părerea mea, e vorba de un fenomen temporar și sîntem îndreptățiți să așteptăm de la dramaturgii sovietici piese de diferite genuri, între altele drame și tragedii monumentale, fresce epice, comedii satirice, vodeviluri etc.

Mie, personal, mi se par deosebit de rodnice căutările dramaturgilor V. Rozov, A. Arbuzov, K. Simonov, A. Volodin, A. Alioșin, A. Ștein, L. Zorin, I. Ștok.

Teatrul de mîine va îmbina idealurile cetățenești cu cele estetice. Teatrul de mîine este un teatru de înalte concepții și subtilă psihologie. Adesea noi mai confundăm încă retorismul umflat cu publicistica, iar patosul și declamația le luăm drept romantism, socotind veridicitatea obligatorie numai pentru piesele psihologice și de moravuri. Teatrul contemporan trebuie să contopească logicul cu psihologicul, realul cu frumosul.

— Care sînt după părerea dumneavoastră, modalitățile de inovație în arta scenică?

G. T.: În arta scenică, inovația nu poate constitui un scop în sine. Tot ceea ce este pătruns cu adevărat de suflul contemporaneității va purta, fără doar și poate, un caracter inovator. Istoria teatrului cunoaște sute și mii de rezolvări îndrăznețe și neașteptate pentru epoca respectivă. E imposibil, și de altfel cred că nici nu e necesar să inventezi ceva absolut nou.

Scopul suprem al teatrului este de a găsi acea măsură a convenționalului și a veridicității pe care dramaturgul o «comandă» teatrului, de a stimula fantezia și imaginația spectatorilor îndreptînd-o pe făgașul necesar piesei respective. Cel ce va ști să facă acest lucru, va fi neapărat un inovator. Iar teatrul de mîine va fi în același timp un teatru al convenționalului și un teatru al veridicității.

Legile creației artistice descoperite de K. S. Stanislavski, nu vor putea fi abrogate niciodată și de nimeni întrucît sînt legi ce țin de natura umană. Sarcina noastră este de a dezvolta și a adînci principiile lui Stanislavski, altoindu-le cu experiența lui V. Meyerhold, E. Vahtangov, cu a discipolilor și urmașilor lui talentați. Transformate însă în dogmă, principiile lui Stanislavski ne apar potrivnice esenței artei și vin în contradicție cu spiritul și sistemul lui Stanislavski.

Ni se cere ca de fiecare dată, în cazul unei piese noi, în toate fazele realizării ei scenice, să descoperim din nou adevă-

rurile pe care le-a descoperit Stanislavski, să ni le însușim pe deplin, făcând ca ele să se contopească cu personalitatea noastră. Noțiunea «adevărul vieții» nu se schimbă, dar noțiunea «adevărul artei» se schimbă, după cum se schimbă și viața care ne înconjoară.

— Ce ne puteți spune despre ultimele spectacole din Uniunea Sovietică, care din ele se bucură de cel mai mare succes și cum le apreciați dumneavoastră?

G.T.: La noi, în Uniunea Sovietică, cel mai mare interes îl stîrnesc spectacolele pe teme contemporane. Pieseile clasice se joacă astăzi mai rar și nu au atîta popularitate. În ultimii ani, cel mai mare succes a revenit dramaturgilor A. Arbuzov autorul piesei *Poveste din Irkutsk* și A. Ștein, autorul dramei *Oceanul*. Dar au fost foarte bine primite de public și piesele altor dramaturgi.

Din spectacolele pe care le-am vizionat socotesc că merită a fi apreciate în mod deosebit reprezentațiile cu piesele lui Maiakovski *Ploșnița* și *Baia*, puse în scenă de V. Plucek la «Teatrul de Satiră», *Prietenul meu Kolka* de Hmelik și toate piesele lui Rozov, puse în scenă de A. Efros la «Teatrul Central pentru Copii». Mi se par, de asemenea, foarte interesante spectacolele teatrului «Contemporanul» cu piesa *Două culori* de Zak și Kuznețov, pusă în scenă de O. Efremov.

Socotesc că regizorii Evgheni Simonov și Lvov-Anohin, A. Efros și Efremov sînt schimbul talentat de mîine al generației mai vîrstnice de regizori sovietici.

ALEXEI ARBUZOV



De peste trei decenii numele lui Alexei Arbuzov este legat de istoria dramaturgiei sovietice. Piese sale *Șase iubiri*, *Cale lungă*, *Tania*, *Ani de pribegie*, *Căsuța de la marginea orașului* sînt binecunoscute nu numai spectatorilor și cititorilor sovietici, ci și publicului iubitor de teatru din alte țări. Paralel, Arbuzov a depus o muncă intensă ca secretar literar, activist în mișcarea teatrală de amatori, organizator de studii experimentale. În ultimii ani, talentul lui Arbuzov s-a manifestat cu multă vigoare. Piese ca *Poveste din Irkutsk*, *Ceasul al 12-lea*, *Fiul rădăcit* s-au remarcat prin căutări inovatoare, prin sobrietate și profunzime, prin dezbateră pasionantă a problemelor etice ale contemporaneității, prin zugrăvirea pregnantă a psihologiei omului sovietic din zilele noastre.

Arta de dramaturg a lui Arbuzov este în plină înflorire, ilustrînd avîntul creator al literaturii sovietice din ultima vreme.

Redăm mai jos o convorbire cu scriitorul sovietic asupra problemelor actuale ale teatrului și ale dramaturgiei sovietice, reproducusă după revista «Teatr».

— Ce piesă de teatru scrisă în ultimii ani o considerați inovatoare din punct de vedere al formei și al conținutului, și din ce motive anume?

A. A. : Ca formă și conținut, eu consider că drama lui Alexandr Volodin, *Fata de la fabrică*, aduce cele mai multe elemente inovatoare. În primul rînd, pentru că autorul a sezisat în limba vorbită de eroi, în atitudinile lor, în viața lor sufletească, în relațiile dintre

ei ceea ce este profund contemporan. În al doilea rînd, pentru că a găsit un erou cinstit, integru și curajos, nu numai profund caracteristic, dar și profund simpatic. În al treilea rînd și, ceea ce este deosebit de important, autorul nu a utilizat clișeele « în circulație », de efect și « acceptate » de dramaturgii noștri.

— Ce erou din dramaturgia ultimilor ani, reflectă, după părerea dumneavoastră, cel mai bine trăsăturile contemporanului nostru ?

A.A. : După părerea mea, figura care oglindește cel mai deplin trăsăturile contemporanului nostru este cea a lui Ceprakov din piesa lui Ignati Dvoretzki *Traseul*, care s-a repetat, dar încă nu s-a jucat.

— Care din tinerii dramaturgi vi se pare cel mai interesant ?

A.A. : Dacă-mi va fi îngăduit să-l consider pe A. Volodin ca un dramaturg matur, în acest caz, socotesc că cel mai interesant dintre tineri este Ion Druță. El este poet în felul lui, și nu seamănă cu nimeni decît cu sine însuși ; e cu adevărat original. Faptul că piesa lui, *Casa mare* nu are succes la orice fel de public, nu trebuie să ne îngrijoreze. De fapt, regizorul care o pune în scenă va trebui să se zbată nițel ca să găsească cheia potrivită pentru această piesă (ceea ce, în treacăt fie zis, B. Lvov-Anohin a izbutit admirabil).

Totuși, răspunzînd la această întrebare n-aș vrea să mă limitez numai la Ion Druță. Îmi voi permite să-l numesc și pe Iuliu Edlis. Dacă acest tînăr își va dezvolta talentul, el va putea realiza multe. Are toate premisele necesare pentru aceasta.

— Ce creații din piesele sovietice jucate în ultimele stagioni le considerați cele mai izbutite ?

A.A. : După părerea mea, cele mai reușite creații actricești din repertoriul contemporan al ultimilor ani, sînt rolurile jucate de L. Dobrjanskaia (Vasiluța din *Casa mare*) și Z. Șarko (Tamara din *Cinci seri* a lui A. Volodin). În ambele cazuri, artistele, sprijinite și de textul autorului au reușit să facă pasul de la rol la înfățișarea veridică a omului, spectatorul întîlnind pentru prima oară pe scena teatrului femeii la fel de simpatice și de bune, ca cele pe care le vede de atîtea ori în viața obișnuită. Sînt convins că, în zilele noastre, criteriul suprem al succesului unui actor poate fi numai posibilitatea de a *dezvălui caracterul nou al contemporanului, al omului care exprimă vremea noastră*. Totuși dacă actorul nu se bucură de sprijinul dramaturgului, el nu are puterea să rezolve singur această problemă.

— Cum ați alcătuit repertoriul unui teatru dramatic pe care l-ați conduce dumneavoastră ?

A.A. : Din clasici, aș include în repertoriu *Prea multă minte strică* (ca dramă lirică), *Boris Godunov*, toate piesele lui Cehov, începînd cu *Platonov* (dar realizate scenic mai aproape de un Cehov din zilele noastre, decît se obișnuiește să se facă în teatrele de la noi). Aș alege și două-trei piese de B. Shaw (*Casa inimilor sfărîmate* și *Maior Barbara* în primul rînd). La acestea, aș adăuga drama în versuri a lui Sam Benelli *Pelerina ruptă* (în traducerea lui Alexandr Blok).

Din repertoriul nostru contemporan aș pune în scenă *Tragedia optimistă* a lui Vs. Vișnevski, *Maria* de I. Babel, *Viscolul* de V. Panova și *Draconul* lui E. Schvart.

Aș convinge să scrie pentru teatru o serie de prozatori ca V. Nekrasov, I. Kazakov, V. Tendriakov. La înghesuială, aș pune în repertoriu și piesa *Tania*, iar dacă mi-ar sta în putință, aș relua *Anii de pribegie* (convîgîndu-l pe autor să schimbe cîte ceva în ultimele două tablouri).

— Ce alte piese străine v-ar mai interesa ?

A.A. : Din repertoriul țărilor prietene m-aș opri la admirabila dramă a cehului Hrubîn *Duminică de august* și m-aș strădui să montez (cu titlu experimental) *Cartoteca*, piesa poetului polonez Rozewicz.

Tema apusului contemporan m-aș strădui s-o rezolv punînd în scenă un spectacol inspirat după nuvelele lui E. Hemingway, care sînt uimitor de scenice prin structura lor, iar din dramaturgia occidentală aș alege *Moartea unui comis-voiajor* de A. Miller, deși după cît se pare au existat încercări de a juca această piesă pe o scenă din Moscova.

— Dar alte piese ?

A.A. : Aș alege piesele noi ale prietenilor mei, străini și sovietici, pe care îi îndrăgesc pentru că îi socot buni dramaturgi. Numele lor nu-l spun de teamă de a trezi comentariile malițioase și, desigur, spirituale, ale altora.

Din aceleași motive, nu citez nici numele unor dramaturgi ale căror piese, eu — nu fără oarecare satisfacție — nu le-aș include în repertoriul teatrului « meu ».

— La cine faceți aluzie ?

A.A. : Și într-un caz, și în celălalt, nu opresc pe nimeni să facă presupuneri, după placul fiecăruia.

A B E L G A N C E

Revista *Les Lettres Françaises* publică o interesantă convorbire dintre doi cunoscuți cinești, regizorul Abel Gance, care este inventatorul ecranului triplu și autorul filmelor *Acuz*, *Roata*, *Napoleon* și criticul și istoricul cinematografic Georges Sadoul. Discuția s-a desfășurat sub semnul viitorului: *Cum văd eu cinematograful anului 2000* — a intitulat Georges Sadoul răspunsurile interlocutorului său, care este unul dintre spiritele cele mai inventive în ceea ce privește tehnica cinematografului. Spicuim din această interesantă întrevedere:

G. S.: — Scumpul meu Abel Gance, îți propun un dialog asupra cinematografului viitorului, privit ca spectacol, fie cu ecrane multiple (poliviziune), fie cu un mare ecran circular, spectatorul fiind în centru, fie un teatru rotund care ar fi cinematograful, fie, în sfârșit, o combinație cu teatrul poliecraanelor.

A. G.: — Îmi propui o convorbire care ar necesita foarte lungi dezbateri. Dacă un constructor de avioane ar fi întrebat cum va fi aviația viitorului, îi va fi greu să specifice detaliile.

Pentru cinematograful este esențială referirea la un fel de normă care face ca publicul să fie obișnuit, de cincizeci sau șaiszeci de ani, cu formule a căror disociere este destul de primejdioasă.

G. S.: — Ai fost primul, scumpe Abel Gance, care le-a frânt.

A. G.: — Știu! Dar frîngerea lor a constituit aproape o tragedie în existența mea. Într-adevăr, cînd, în 1920, am făcut marele ecran triplu, nu am avut nici un rezultat. În afară de entuziasmul imediat pe care l-am obținut, au trebuit treizeci și șase de ani pentru ca această formă de invenție să revină din America, la fel ca și stereofonia, asupra căreia luasem primele brevete în 1932 și care a revenit și ea pe aceeași cale cu numele schimbat.

G. S.: — Îmi îngădui să te întrerup, ca să mă critic. Cînd vorbeam, în 1945 sau 1946, elevilor mei despre ecranul dumitale triplu, le spuneam, în general, că e o căutare interesantă dar fără viitor!

A. G.: — Vorbeai așa cum vorbea Lumière despre cinematograf!

G. S.: — Cîte imagini ai întrebuințat dintr-o dată pe ecranul dumitale triplu?

A. G.: — În tripticul dublei furtuni a Convențiunii (pe care am distrus-o în 1940, într-o criză de neurastenție) în momentul cînd Bonaparte sosește în Franța și cînd se declanșează Revoluția, imaginile prind să se întrepătrundă. Imaginile nu pornesc toate în același timp; ci una după alta. Pînă în momentul cînd șaisprezece imagini se suprapun, pe cele trei ecrane. Mi se spunea că nu se mai puteau vedea. Știu! Dar, atunci cînd asculti o orchestră, nu mai știi dacă auzi clarinetul, vioara sau violoncelul. Auzi orchestrația. Ori, chiar din clipa în care vederile trec prin fața ochilor tăi, știi că ele au fost văzute mai mult sau mai puțin în scenele anterioare. Ai o foarte mică amintire, puțin distinctă, dar care totuși există. Faptul că eu le reiau, că fac un fel de contrapunct, are ca urmare că ele există tot atît de bine în undele imaginilor, fără semnificația lor, ca în undele muzicii, fără să știi din ce instrumente se cîntă.

G. S.: — Sînt cu totul de acord cu dumneata, Gance. Guillaume Apollinaire revendica, în 1914, pentru poezie, strofe diferite spuse de mai mulți inși, în același timp. Era, spunea el, polifonia poetică, simultaneismul.

A. G.: — Chiar înainte de cele trei ecrane ale mele, în primul *Napoleon*, subîmpărțisem imaginea în mai multe sec-toare, pentru a înfățișa simultan momente diferite, în loc de a le înfățișa unele după altele. Ajunsesem astfel pînă la douăsprezece imagini.

Satisfacția noastră constă în a arăta pentru prima oară un lucru care n-a mai fost văzut. Cinematograful trebuie să descopere lucrurile sub un unghi pe care nimeni nu l-a putut vedea și trebuie să facă să se desfășoare poczia, adică să scoată dintr-o floare un nou parfum, să dăruiască unei flori un parfum vizual pe care nu l-a avut niciodată mai înainte.

G. S.: — Ai reluat ecranul triplu pentru poliviziunea de care vorbești?

A. G.: — Când am făcut această mică încercare de *Magirama*, nu am fost urmat. Numai Jacques Fland a fost înțelegător: o subvenție de douăzeci de milioane (jumătate din bugetul unui mic film de genul « noul val »), când mi-ar fi trebuit două sau trei sute. Cum vreți să mobilizez cu adevărat un ecran imens, cu trei imagini, având mijloace atât de mici?

Am dat o versiune în ecran triplu a vechiului meu *J'accuse*. . . Nelly Kaplan m-a ajutat mult. Scrie o carte asupra poliviziunii în care a înțeles admirabil ce se poate găsi în această metodă.

Sînt puțin surprins că America s-a trezit. Cred că voi putea juca un rol în această formulă de Cinerama. Fără să pot spune totul, mă gîndesc mai cu seamă la invenții care să permită un Cinerama, « fără cusătură » și multe alte perfecționări.

Afară de Reisini, n-am mai găsit decît un singur om în cinema. Bătrînul Pathé cu care am făcut cele trei filme ale mele care merită să rămînă: *J'accuse*, *La roue*, *Napoleon*; celelalte sînt filme făcute ca să trăiesc, vreau să spun ca să nu mor.

Așadar, mi-am irosit viața cu visuri pierdute. De cînd am făcut primul meu *Napoleon*, n-am fost în stare să deschid porțile ecranului mare, nu vorbesc numai de tehnică. Vorbesc și de idei.

Am văzut cu dumneata Kinopanorama la Moscova. Dovjenko, care mi-a fost prieten, a reluat ecranul meu triplu în *Poemul mării* și Bondarciuc proiectează acum să realizeze *Război și Pace* în poliviziune.

G. S.: — Și chiar din anul 1926, Meyerhold utilizează ecranul dumitale triplu pentru filme într-un spectacol de teatru, *Europa societate anonimă*, o piesă de Ilya Ehrenburg.

A. G.: — Îl cunoscusem pe Meyerhold pe vremea cînd Elena Rubinstein juca *Sfîntul Sebastian*. Aș dori mult ca, din timp în timp, numele meu să fie citat în Rusia și în alte țări. Dacă poliviziunea se dezvoltă, mi-ar plăcea să se știe că eu i-am fost cît de cît tatăl.

Revin la « Cinematograful de mîine ». Cinerama va ucide cinematograful? E greu de spus, dar cinematograful, chiar cel de 70 mm., nu poate rezista în fața imaginilor care au o putere incomparabilă cu cea a unui ecran normal, fie chiar atît de mare cum e cel de la Gaumont-Palace. În *Cucerirea Vestului*, scenele obișnuite (urmăriri, atacarea diligenței, etc.) luate în cinerama de către regizori, își dovedesc îndoită puterea lor de expresie. Reisini a suprimat cu multă abilitate cadrul ecranului, care pornește de la sol și merge pînă în tavan. E semicircular și te învăluie. Sunetele te învăluie și ele. Te simți în mod absolut actorul unei drame și ești fără voia ta prins în această dramă. Nu te mai simți de loc un spectator!

SPRE ÎNSCENĂRILE CIRCORAMEI CIRCULARE

G. S.: — Am văzut împreună la Moscova o *Circorama* analogă celei aparținînd lui Walt Disney. Crezi că se poate face o adevărată punere în scenă plasînd spectatorul în centrul unui ecran cilindric, cele 360° ale orizontului său fiind ocupate de diverse spectacole?

A. G.: — Și un pictor poate face o frescă înconjurătoare. Poți trăi într-un interior în care o frescă n-ar avea soluție de continuitate. În domeniul cinematografului se petrece același lucru.

« Campo Santo » e un lucru foarte frumos. S-ar putea foarte bine să fii în mijlocul ei, privind la toate minunățiile care sînt în jurul tău, mai cu seamă cînd Benezzo Gozzoli e autorul. Dar acestea sînt cazuri particulare. Astfel de spectacole, după părerea mea, nu se vor putea adresa marelui public pentru care ar trebui subiecte speciale, săli speciale. Totul este posibil, desigur! Domnul Reisini va instala, la New York, o sală în care publicul se va găsi în centrul unui ecran emisferic pe care va vedea o rachetă spațială care se ridică de la sol; ea va fi urmărită și vom face o plimbare printre astre. E absolut fără nici o soluție de continuitate, pentru că ecranul e pretutindeni în jurul tău.

G. S.: — Dar în inscenarea propriu zisă? Mi-l inchipui pe Abel Gance realizînd o cucerire a Bastiliei, după acest principiu, cu Versailles de o parte și Bastilia de cealaltă. . .

A. G.: — Ar fi nevoie atunci de o sală cu fotolii turnante.

G. S.: — Sau de un platou turnant?

A. G.: — Un platou turnant, ar fi mai nimerit. Evident, ar fi foarte cu putință.

Desigur! Atunci s-ar putea face scînteii cu imaginea în diferite direcții, venind din părți diferite. Stereofonia, bineînțeles va trebui să urmeze platoul turnant. Există o mulțime de combinații. Din momentul în care am pornit cu litere de alfabet și aceste litere sînt litere bune care au o semnificație, se poate face un întreg limbaj ideologic de viitor, de care acum nici n-avem idee. Totul se poate reface! Se poate reprezenta viața, sub aspecte noi, cu mijloace de acest ordin. Tehnica se află încă în stadiul copilăriei.

Reproșez cinematografului francez mai ales faptul de a fi stagnat timp de douăzeci și opt sau treizeci de ani. Am utilizat în mod penibil cinemascopul care în definitiv constituie o mărire a imaginii. Profesorul Chrétien a repetat, de altfel, că l-a făcut din cauza mea. De atunci, noi n-am făcut vreun progres nici în modul de a povesti subiectul, nici în anvergura filmelor, nici din punct de vedere epic. Cinematograful are atîta lirism intern, atîtea posibilități, că sînt întristat cînd văd că nu ne servim de ele așa cum ar trebui.

SPRE ECRANUL FLUID ȘI DISPARIȚIA ECRANELOR

A. G.: — Cînd e vorba de a expune o povestire, revin întotdeauna puțin la tragedia formală. Îl stimez pe Racine care cu 1400 de cuvinte, a izbutit să exprime sentimentele omenești cele mai subtile. Este evident că la un moment dat vor avea loc salturi importante care se vor face trecînd de la o formulă la alta. Dar dacă nu le-am digerat bine, aceste formule vor rămîne momentan niște îndrăzneli fără viitor. Continuitatea rămîne condiția progresului actual al cineramei care este net cu mult în fruntea tuturor formulelor tehnice. Poliviziunea va izbuti indiscutabil (să se integreze) printr-o gramatică, printr-un ecran variabil. Ea va cere ca nu întotdeauna ecranul să fie gigantic. El trebuie să poată deveni foarte mic, foarte fluent, ca o melodie care își execută micul ei solo de flaut și care apoi, brusc, se dă la o parte.

G. S.: — Și care va putea în anumite momente să se desfășoare mai curînd în înălțime decît în lățime?

A. G.: — Desigur! Trebuie obținută o fluiditate totală a ecranului.

Din punct de vedere tehnic, în acest meșteșug posibilitățile sînt nenumărate. În momentul de față, cinerama se află în fruntea tuturor modalităților cinematografice. Cred că Poliviziunea îi va urma. Nu am în acest domeniu nici o veleitate, pentru că, presupunînd că nu voi avea norocul pe care l-au avut Copernic sau Newton, grație hazardului, ar fi foarte dificil. Totuși, sînt în căutarea, și cu cîteva șanse de succes, a imaginii virtuale care suprimă cu desăvîrșire ecranul. Acesta este într-adevăr progresul de mîine. Este o veritabilă magie.

Din punct de vedere teoretic am rezolvat problema. Dar trebuie rezolvată practic. Veți putea vedea un personaj plimbîndu-se în fața voastră. Imaginea virtuală e un lucru cu adevărat formidabil! Din clipa în care nu mai avem nevoie de acest punct de sprijin al imaginii, se ivește o întreagă magie nouă. Totul devine halucinant!

G. S.: — Așa cum ai spus-o, și Delluc de asemenea, acum patruzeci de ani!

Dintr-un alt punct de vedere particular, crezi și dumneata, ca și cehii, în a lor *Laterna Magica*, în viitorul unei combinații a teatrului și a proiecțiilor cinematografice?

FUZIUNEA DINTRE TEATRU ȘI CINEMA

A. G.: — Aici, de asemeni, există un întreg material de tehnici mixte reale și imaginate, care fac casă bună și care pot da, într-adevăr, rezultate. Dar posibilitățile sînt mai reduse decît pentru cinematograful singur, pentru că actorii trebuie puși în altă parte, și se cer reprezentații speciale care împiedică o difuzare asemenea celei a spectacolelor pe ecran.

Unirea imaginii cu realitatea conferă imaginii și realității o nouă dimensiune, un fel de a patra dimensiune care, incontestabil, îmbogățește un spectacol. După părerea mea, arta nu vizează decît acest fapt. Trebuie să se creeze o nouă dimensiune în spiritul spectatorilor.

G. S.: — E adevărat că însăși concepția dumitale despre montaj te-a condus la triplul ecran?

A. G.: — Poate că nu! În orice caz, nu sînt convins de aceasta. Îngăduie-mi să-ți citesc ceea ce am scris de curînd cu privire la acest lucru.

« În dimineața zilei de 7 iulie 1924, în timp ce, cufundat în decupajul primului meu *Napoleon Bonaparte*, în Var, scriam

scenele explozive ale dublei furtuni — a Convențiunii și a Armatei Italiei — mă simții dintr-o dată stingherit, parcă sugrumat, încorsetat de cadrul strimt al ecranului. Condeiful mi se opri și pe neașteptate o lumină îmi cuprinse întreg spiritul. Pentru ce n-aș „sparge“, pereții ecranului! Și am scris ceea ce astăzi încă se poate citi în manuscrisul meu:

Trebuie, în acest moment al plecării armatei Italiei, ca două cortine să se deschidă brusc în dreapta și în stînga ecranului, dînd la iveală alte două ecrane fără soluție de continuitate, ca și cum cele trei zăgazuri ale unei ecluze s-ar fi deschis simultan. Se va năpusti atunci în public torentul cel mai vehement și cel mai bogat în forță omenească pe care istoria l-a văzut dezlănțuindu-se. » Sînt de atunci treizeci și șapte de ani!

Mă simțeam limitat, îmi spuneam: « Personajele sînt nespuse de mari, dar dacă vreau să fie atît de mari, eu n-aș putea pune relativ decît foarte puțin! Or, eu am o întreagă armată! Cadrul acesta mă stînjenește. Cum să fac? Voi pune trei aparate și voi prinde în ele toată armata. » Era foarte simplu, la origine.

Și pe urmă m-am gîndit să fac astfel: « Fiindcă am acum cele trei aparate, eu pot vedea în același timp această armată, ceea ce Napoleon gîndește, ceea ce face, rezultatele sau primejdiile celor ce ar putea să facă, de pildă asediul Toulonului sau Convențiunea, etc. » Era o iluminare interioară. Aceasta a constituit o îmbogățire a cinematografului!

G. S.: — Cinematograful pe care îl cunoaștem este un act dobîndit și care va continua să existe, dar ceea ce ne pasionează pe amîndoi este cel viitor.

A. G.: — Există sute de miliarde de imagini în spiritul nostru și în fața ochilor noștri. Și poate mai sînt încă miriade de miliarde care n-au fost niciodată văzute. În aceasta rezidă interesul. Pentru ce acum lumea întreagă se interesează de spațiile interplanetare? Pentru că nu se știe ce e acolo. Dacă s-ar ști că nu e nimic, acest interes poate că n-ar mai exista. Dar prin curiozitatea care aprinde imaginația creatoare vom ajunge să punem ceea ce nu este, fiindcă în definitiv omul crează tot ce vrea. Omul poate tot ce vrea, pe măsura celor ce știe și crede. Totul se poate dacă vrei și crezi. Poarta este deschisă asupra visului cu cinematograful. Să credem și să încercăm a face să se creadă!

În romînește de TAȘCU GHEORGHIU



PETER KARVAŠ

Scriitorul slovac Peter Karvaš, cunoscut cititorilor români ca autor al pieselor *Diplomașii* și *Liturghia de la miezul nopții*, s-a născut în 1920 la Banská Bystrica. Încă de când era student al Universității din Bratislava, s-a afirmat ca talentat autor de schițe și cronicar dramatic. În timpul celui de-al II-lea război mondial, Karvaš ia parte activă la lupta poporului slovac împotriva cotropitorilor fasciști. După Eliberare, el desfășoară o activitate literară intensă pe câmpul prozei și al dramaturgiei. Astfel, între anii 1945 și 1948, scrie piesele *Meteorul*, *Întoarcerea la viață* și *Bastionul*, consacrate luptei împotriva războiului, urmate apoi de piese care tratează problemele vieții noi în Cehoslovacia (*Oamenii de pe strada noastră*, *Pacientul 113* etc.).

Prozator fecund, Karvaš a publicat până în prezent numeroase lucrări: *Podul*, *Cu jumătate glas*, *Lipsește pontonul*, precum și primele două volume dintr-o trilogie închinată frământărilor prin care a trecut poporul slovac până la eliberarea de sub jugul nazist. Volumul de amintiri și scrisori din timpul luptelor purtate de partizanii slovaci, intitulat *Cu noi și împotriva noastră* a fost scris de Karvaš la București. Ultimele sale volume, *Dracul nu doarme* și *Copila dracului*, i-au adus premiul pentru proză, decernat de Uniunea Scriitorilor din Cehoslovacia.

De asemenea, pentru piesa *Liturghia de la miezul nopții*, Peter Karvaš a fost distins cu premiul de Stat în domeniul dramaturgiei.

Piesa *Antigona și ceilalți* pe care o publicăm în numărul de față, a fost scrisă în 1961 și se joacă cu mare succes pe scenele teatrelor din Cehoslovacia și de peste hotare.

Solicitat prin telefon la Bratislava, Karvas a răspuns bucuros întrebărilor redacției noastre.

— Care sînt după părerea dumneavoastră, realizările cele mai valoroase ale dramaturgiei cehoslovace în ultima perioadă?

P. K.: În ultimele stagiuni, teatrele noastre au cunoscut o deosebită animație și efervescență. Aceasta, datorită, în primul rînd, unui lung șir de premiere ale unor noi lucrări dramatice originale, foarte diferite ca tematică, gen și, firește, și ca valoare artistică.

Teatrul Armatei din Praga a prezentat o nouă și interesantă lucrare a lui Miloslav Stehlík; este vorba de un dialog între autor și spectatori, intitulat *Pentru bani și dragoste*. Acțiunea acestei piese, mai bine zis, a acestei suite de episoade dramatice, gravitează în jurul unui furnal înalt de la combinatul siderurgic Kunčice unde lucrează oameni cu caractere și origini sociale din cele mai diferite, care prin muncă se transformă, se dezvoltă și se maturizează. Este povestea unei brigăzi de muncă socialistă, cu toate problemele, frământările și momentele ei de răscruce.

— Ce noi piese originale a mai prezentat acest teatru praghez?

P. K.: La același teatru au mai fost prezentate, în premieră, alte două remarcabile piese originale: comedia lui Březovsky, *Vîrsta primejdioasă*, care, cu multă vervă spirituală, încearcă să dea un răspuns problemei raporturilor dintre părinți și copii, problemă nu pentru prima oară dezbătută în dramaturgia noastră și comedia lui Ludvík Aškenazy *Mirele oficial* C.K. (Chezaro-Crăiesc), inspirată de o povestire satirică a lui Tynian. De asemenea, Pavel Kohout a scris o comedie inspirată după romanul lui Jules Verne *Ocolul pămîntului în 80 zile*, care se joacă cu un mare succes pe scena teatrului din Liben, iar un alt dramaturg ceh, Oldřich Danek — comedia *Nunta unui escroc sentimental*, prezentată la Teatrul de Comedie. Ambele piese sînt scrise cu talent și nerv dramatic și se bucură de aprecieri favorabile din partea criticii și a spectatorilor. Ele au și fost traduse în cîteva limbi străine și sînt în pregătire pe scenele unor teatre de peste hotare.

— Dar despre activitatea Teatrului Național din Praga și a altor teatre ce ne puteți spune?

P. K.: Teatrul Național din Praga anunță premiera dramei *Proprietarii de chei* de Milan Kundera, o nimicitoare critică la adresa spiritului mic-burghez. Totodată, piesa explorează

căile pe care un tânăr provenit din vechea societate își croiește treptat un nou destin.

Teatrul de Stat din Brno a prezentat interesanta piesă *La cîntatul cocoșului* de Ludvík Kundera, o amplă frescă scenică, cu cîntece și muzică de jazz, dar pe o temă de o profundă gravitate. Piesa surprinde destinele generației noastre în timpul ocupației fasciste, cînd tineri de douăzeci de ani, tîrîți la muncă obligatorie în Reichul hitlerist, au trăit, în colectiv, o mare dramă transformatoare.

Pe scenele teatrelor slovace se remarcă îndeosebi trei piese scrise de tânărul dramaturg slovac Ludovic Filan, și anume: *Jocul de rummy*, *Să se facă lumină* și *Fluturii*. Prima piesă tratează o problemă de etică, zugrăvind căile — mai lesnicioase sau mai dificile — ale omului care aspiră spre fericire. *Să se facă lumină* este istoria unei echipe care lucrează la electricarea satelor, iar *Fluturii*, e tragedia unor oameni care rătăcesc fără rost din loc în loc, incapabili să găsească drumul spre socialism, spre realitatea zilelor noastre.

— Ați vorbit pînă acum despre dramaturgia originală, Ce piese străine au fost prezentate în stagiunea aceasta pe scenele teatrelor cehoslovace?

P. K.: Se înțelege că, în afară pieselor originale, pe scenele teatrelor noastre pot fi văzute o serie întreagă de lucrări de prestigiu ale unor autori străini ca de pildă: *Vrăjitoarele din Salem* de Arthur Miller (la Teatrul Armatei), *Cercul de cretă caucazian* de Brecht (la Teatrul Național), *Orologiul Kremlinului* de Pogodin (la Teatrul Realist), *Orice naș își are nașul* de Ostrovski (la Teatrul Burian), *Aristocrații* lui Pogodin la Liben, *Ivanov* de Cehov și *Sfînta Ioana* de B. Shaw la Bratislava și multe altele, a căror înșiruire nu ne-o permite spațiul.

— Care sînt, după părerea dumneavoastră, raporturile actuale dintre cinematografie și literatură, problemă discutată recent la întîlnirea scriitorilor europeni de la Florența? Ce experiență personală aveți în această privință?

P. K.: Raporturile dintre scriitori și cinematografie constituie la noi, probabil la fel ca și la dumneavoastră, terenul unor probleme deschise. Pe de o parte, trebuie spus că, colaborarea dintre literatură și cinematograf, mai concret dintre scriitorii și regizorii cei mai de seamă, a contribuit pînă acum la realizarea celor mai trainice succese ale cinematografiei noastre, începînd cu ecranizarea *Sirenei* de Marie Majerová și sfîrșind

cu *Cetățeanul Brych* de Otčenášek, *Baricada mută* de Jan Drda, operele lui Jilemnický, etc.

Experiența mea proprie, care în trecut nu a fost din cele mai fericite (au fost turnate câteva din povestirile mele satirice), s-a schimbat în ultima vreme, mai cu seamă datorită colaborării cu remarcabilul regizor Jiří Krejčík, realizatorul filmelor *Principiul suprem*, *Labirintul inimii* (turnat după piesa cu același nume de František Pavlíček) *Frona* și multe altele, jucate și în țara dumneavoastră. Printr-o coincidență, tocmai astăzi cind răspund la întrebările dumneavoastră, se termină filmarea *Liturghiei de la miezul nopții* în regia lui Krejčík.

— La București au fost prezentate două dintre piesele dumneavoastră, *Liturghia de la miezul nopții* și *Diplomații*. Ce părere aveți despre aceste spectacole și despre teatrul românesc în general?

P.K.: Din păcate, la București, n-am văzut decât *Liturghia de la miezul nopții*. N-am văzut nici *Diplomații* și nici alte spectacole cu piesele mele, puse în scenă în diferite teatre din România. Am văzut însă multe alte piese și păstrez o vie admirație pentru teatrul românesc, îndeosebi pentru minunații lui actori.

Liturghia de la miezul nopții, pusă în scenă la teatrul C. Nottara mi-a plăcut foarte mult. Este un spectacol realizat cu grijă, exactitate și sinceritate, la o înaltă tensiune creatoare și, ceea ce m-a surprins cel mai mult, care a redat cu fidelitate atmosfera slovacă în care se desfășoară acțiunea.

Am văzut această piesă la multe teatre din străinătate, dar în problemele politice-cheie, spectacolul bucureștean s-a apropiat cel mai mult de realizarea scenică de la Bratislava.

De la primul spectacol românesc pe care l-am văzut cu ani în urmă (este vorba de minunata realizare scenică a piesei *Trei surori* de Cehov, la Teatrul Național) și pînă la ultimul, la care am asistat ceva mai recent (*Surorile Boga* de Lovinescu) am fost martorul multor creații de prestigiu ale artei scenice românești. M-au entuziasmat, în primul rînd, profundele și robuste interpretări actricești. Trebuie să recunosc că vă invidiez mai cu seamă pentru strălucita generație mai vîrstnică de maeștri ai scenei, care nouă, în tînăra artă teatrală profesională slovacă, ne lipsește atît de mult.

Regret că n-am văzut *Diplomații* la Teatrul Național din București. Știu, însă, că pentru această piesă ați utilizat excepționale forțe actricești.

— În Cehoslovacia se desfășoară în prezent o discuție pe marginea ultimei dumneavoastră piese *Antigona și ceilalți*, pe care o publicăm în acest număr. Cum v-au plăcut primele realizări scenice ale piesei și ce părere aveți despre discuțiile purtate în jurul ei?

P.K.: Dificilă întrebare! Tragedia mea *Antigona și ceilalți* a fost prezentată în premieră, aproape în același timp, pe șase scene. Discuția se referă în special la cele două concepții diametral opuse — și cu ecouri foarte diferite — ale Teatrelor Naționale din Praga și Bratislava. În ceea ce mă privește, optez pentru spectacolul de la Bratislava, realizat de Jozef Budský, unul dintre cei mai buni regizori ai noștri de astăzi.

Consider această creație a lui drept profund umană și pătrunsă de responsabilitate artistică. Spectacolul praghez, deși interpretat de o serie de actori eminenți, nu mi-e atât de apropiat ca rezonanță, și nici nu pot fi de acord cu multe din procedeele artistice folosite acolo. Se spune că spectacole interesante au fost realizate și pe scenele Teatrelor din Nitra și Ostrava, pe care încă nu am avut prilejul să le văd.

— Vă mulțumim pentru atenție și sperăm că cititorii noștri vor aprecia ultima dumneavoastră lucrare dramatică.

P.K.: Mi-a făcut plăcere să răspund întrebărilor revistei SECOLUL 20, care apare într-o țară foarte dragă mie, de care sînt legat prin numeroase prietenii.

PETER KARVAŠ

ANTIGONA ȘI CEILALȚI

TRAGEDIE

*Multe-s puternice-n lume,
Ca omul nimic mai puternic.*

(SOFOCLE, ANTIGONA (CORUL))

În românește de JEAN GROSU

PERSONAJELE

ANTI — denumită și Tonka, deținutul numărul 29738, 20 ani
ISMENA — tânără greacă, deținutul numărul 13268, 29 ani
GERHARDT KRONE — SS-Hauptsturmführer, șeful lagărului, 42 ani
ERIKA — soția sa, 33 ani
JOZEF HAJMAN — « Zugang », deținutul numărul 104294, 22 ani
HORST STORCH — SS-Oberscharführer, 32 ani

Cellalți :

LOCOTENENTUL — deținutul numărul 98272, 35 ani
PROFESORUL — deținutul 98276, 48 ani
ZARIS — deținutul 98275, 27 ani
ZEMAN — deținutul 98283, 33 ani
VOCI
COR BĂRBĂTESC

Acțiunea se petrece într-un lagăr la începutul anului 1945.

ACTUL I

Cor bărbătesc în care predomină vocile de bas — bariton. Corul se aude la început puternic, apoi tot mai încet. Pe măsură ce intensitatea vocilor scade, scena se luminează treptat. O parte dintr-o baracă într-un lagăr de concentrare care răspunde spre blocul IX. Intrarea în baracă dinspre bloc și dinafară. În spatele și deasupra barăcii, în negură, se profilează, sau eventual se văd, contururile unui lagăr de concentrare de mari proporții.

Zecile de mii de oameni sînt prezenți aici doar simbolic, prin corul numeros, care cîntă, fără cuvinte. La început, scena e goală. Înainte de a amuți corul, intră Zeman. Își suflă în pumni. Vrea să străbată încăperea, dar ceva îl atrage, irezistibil, spre fereastră. Țintuit locului, fascinat parcă de ceva, privește fix într-un punct anumit.

PROFESORUL (mărunț de stat, tăcut, meditativ, poartă ochelari cu lentile groase, știe să zîmbească, intră făcînd erorile cu mîinile): Hai, pleacă de la fereastră, n-aiuzi?

ZEMAN (un om cu nervii zdruncinați; cîndva adept al ordinii și al căii de mijloc, acum al surprizelor și al căilor oarbe): Trăiește!

PROFESORUL: Da, mai trăiește. (Se așază pe pat, își pipăie piciorul.)

ZEMAN: Doare?

PROFESORUL (oftează): Afurisitul...

ZEMAN: Încă un apel din asta și... dar fără apel nu merge. Apelul e temelia vieții. (Cu voce schimbătoare) Vor să știe dacă mai sînt aici. Îți dai seama ce personaje important sînt?... Moartea ne numără pe degete...

PROFESORUL: Nu moartea, ci domnul Krone.

ZEMAN: Uneori am impresia că acest Krone nici nu există... că e prezent numai cînd am febră...

PROFESORUL: Ce-ți veni? Dar ia spune cîte ore am stat acolo? Patru, șase! Măcar de n-ar fi gerul asta...

ZEMAN (brusc): De ce n-a vrut Polly să numere loviturile, de ce...?

PROFESORUL: Hm! Și-o fi spus în sinea lui! Mai bine string dinții. Dacă scot o vorbă, o scap și pe a doua... Cine știe?

ZEMAN: Dacă ar fi numărât, cred că se alegea numai cu douăzeci și cinci.

PROFESORUL: Te înșeli, aveai ordin să-l ucidă! Nimeni nu poate supraviețui celor douăzeci și cinci de lovituri, după toate cîte i s-au făcut în cazemată...

ZEMAN: Atunci de ce n-a poruncit să-l spînzur?

De obicei, Krone pe aștia îi spînzură!

PROFESORUL (Îngîndurat): Ascultă Zeman... tu știi că am început un an nou?

ZEMAN: Știu... Dumnezeu, peste o săptămînă ar trebui să fie ziua mea de naștere.

PROFESORUL (atent): De ce: «ar trebui»? (Cotrobăiește sub pat.) Vrei pline? (Îl o întinde.)

Și cîți împlinești...?

ZEMAN: De fapt, abia treizeci și trei. Ca Isus Hristos. Cîți ani să fi avut Polly?

PROFESORUL: Polly, Polly! Îsprăvește odată cu Polly! Hm... treizeci și trei. Uneori, credeam că lucrul cel mai minunat pe lume e... știi ce?

ZEMAN (meccanic, gîndindu-se la altceva): Papricășul de pui.

PROFESORUL: Cifra! Totul se trece cu vederea, totul poate fi minciună, numai cifra — numărul — înseamnă certitudine! (Zîmbește. Își freacă mîinile.) Hm! Închipuie-ți că, la zece ianuarie, s-ar sfîrși cu toate! Din globul pămîntesc se va alege praf și pulbere — dar cifrele nu vor dispărea niciodată!

ZEMAN: Imaginează-ți: ne trezim, poarta mare deschisă, turnurile fără sentinele... Krone

s-a risipit ca o năluca. (Mai tare:) Doar n-o să țină o veșnicie povestea asta!

PROFESORUL (continuuîndu-și gîndul): Ce sîntem noi în fața cifrelor?

ZEMAN: Cît poate să mai țină?... O lună...? Două? (Brusc:) Crezi că au să ne lichideze... cînd se vor apropia fronturile?

PROFESORUL: Cifrele pot fi șterse, simplu nu! așa? Elev Olșa, șterge tabla, s-a înțeles?

ZARIS (intră; e un bărbat cît un munte, dar puterea l se fărîmîtează și i se transformă într-o minie întunecată, iar scînteia luminoasă a omului care lubeste pătîmso libertatea — într-o floare năprasnică): Iar ai luat-o razna, profesore.

ZEMAN: Trăiește...?

ZARIS (încet): Îmi spuneam că și-a dat duhul, cînd colo, ce să vezi, dumnealui a mai deschis o dată ochii...

ZEMAN (încordat): A murit?

ZARIS (îzbușnește): Fiaa asta de Krone! A ținut morții să-l vadă tot lagărul cum își dai sufletul!

ZEMAN (tulburat): Doamne, dumnezeule!...

ZARIS: Ține-ți gura, Zeman. Ascultă, profesore. Ai fi în stare măcar să-ți imaginezi? Stai pe locul de apel, mai trăiești, respiri, mintea ți lucrează și... deodată, cu propriile-ți urechi îl auzi pe Krone spunînd: cît timp vei mai fi în viață, nimeni nu-ți va aduce apă, nimeni nu-ți va șterge singele... iar după moarte, nimeni nu se va apropia de tine să te înmormînteze, iar tu o să te prefaci într-un morman înghețat de piele și păr... (Cu urd:) Dar bine, Polly trebuie că a înțeles totul. Sau te pomenesci că nu!

PROFESORUL (încet): Totul, băiete, desigur... ZARIS: Știi, aș fi vrut să-l spun măcar cîteva cuvinte... Dar... făcusem în pantaloni!

Mă înțelegeți?!

PROFESORUL: Ar fi deschis focul din turnuri.

ZARIS (brusc): Ce ziceți, aș mai putea plesni oare pe careva peste bot? Plîa acum cel puțin puteam gîndi: am chef, fac terci din cine vreau...

(Își arată mîinile). Uite cum tremură! Crucea și dumnezeii lor, ce-au făcut din mine!

PROFESORUL (absent): Ai mai văzut vreun «număr» dînd cuiva peste bot?

ZARIS: Și... tu crezi că... Polly a fost într-adevăr capul organizației?

PROFESORUL: Cine poate știi...?

ZARIS (degațat): Ori te pomenesci că cel adevărat se afla printre ceilalți... și a fost nevoit să privească... și să tacă...

PROFESORUL: Astea-s lucruri prea complicate, Zaris, știi, o dată mi-au căzut în mînă tabelele de logaritmi.

ZARIS: Ce mai e și asta?

PROFESORUL: Asta-i un fel de carte cu niște coloane lungi de cifre

ZARIS: Și... mai departe?

PROFESORUL: Ei, bine, astăzi când stăteam acolo înghețați de frig, în liniștea aceea mormn-tală... mi-a venit în minte că sîntem un asemenea tabel urias de logaritmi. Niște coloane nesfîrșite de cifre...

ZARIS: Și? Ce-i cu asta?

PROFESORUL: Tabelele acestea de logaritmi ascund în ele o taină. Cifrele se leagă una de cealaltă. Se conduc după o anumită lege... Nu oricine se descurcă în tabelele astea. Dar cel care le descoperă o dată legea...

ZARIS: Iar ai început cu născocirile tale! Da' unde o fi locotenentul? (Nu l se răspunde.) Bravo, ura! Iar au făcut vreo ispravă! Eroi! Iatrinelor!

ZEMAN: A sosit un transport nou.

ZARIS: L-am văzut... O zi întreagă i-au ținut pe rampă. Și ce ger năprasnic... Crucea și dumnezeii lor!

PROFESORUL: Cifrele... pot fi subliniate. Frumos, cu rigla.

LOCOTENENTUL (intră, rămîne o clipă pe loc, ceilalți amuțesc, li privesc nemulțumiți): A murit? (Zaris dă din cap în semn că da. Locotenentul se îndreaptă spre patul lui, pe care se așază, istovit.)

PROFESORUL (șchiopătînd, se apropie de el): Au venit?

LOCOTENENTUL: Nu toți.

PROFESORUL: Am bănuț. Le e frică?

LOCOTENENTUL: Dacă mine ar fi să se împlînească ceva... nu știu, zău... Starea de spirit e proastă.

PROFESORUL: Frica. Nimic nu mă înspăimîntă mai mult decît frica. Unele lucruri se pot obține cu forța, altele cu înțelepciunea, altele... cu timpul... Dar cu frica — totul.

LOCOTENENTUL: Chiar totul nu, profesore.

PROFESORUL: Prin barăci e o dispoziție ca după înmormîntare.

LOCOTENENTUL (după o clipă de tăcere): Știu.

PROFESORUL: Fronturile stau pe loc... S-ar putea însă ca știrile să fie vechi. Cred că, între timp, rușii au pornit-o din nou... și poate că și în Apus s-a mai fi împins pe nemți...

LOCOTENENTUL: Acum cîteva săptămîni, frontul era încă departe... și totuși, oamenii s-au ținut bine.

PROFESORUL: Adevărat... Intrai în baracă și simțai cum speranța plutește în aer... (Cu voce schimbătoare) Pe urmă s-au năpustit gerurile.

LOCOTENENTUL: Nu gerurile, ci Krone.

PROFESORUL (violent): Bine, dar el nu-și dă seama că au pierdut partida!

LOCOTENENTUL: Mda! Krone nu va înceta să dea ordine de execuție, nici în clipa în care tancurile rusești vor fi în fața porții. Războiul va fi de mult terminat, va fi iar primăvară, dar el va continua să funcționeze ca o mașină infernală... Oamenii știu acest lucru și sînt îngroziiți... Azi noapte a ieșit iar cineva plîn la gardul de sîrmă.

PROFESORUL: Și acum, colac peste pupăză, Polly. (După o clipă, cu voce schimbătoare) A vorbit?

LOCOTENENTUL: Furierul Heinz a fost de față. Cîc n-au scos de la el nici o vorbă. Nu-i mult de cînd Polly îmi spunea că, după război o să lucrez numai sus, sus de tot, pe construcțiile cele mai înalte... că sub mine, plîn hăt —

departe, vor fi numai acoperișuri... «Ai să poți atinge și cerul... și unde ai să te uiți... numai libertate»...

PROFESORUL: Nici o vorbă!... (După o scurtă pauză, cu voce schimbătoare) Ți-am făcut rost de o bucată de cauciuc. Mîine o capeți.

LOCOTENENTUL (absent, își privește ghețele): Mi s-a dus toată talpa...

PROFESORUL (din nou încet, de aproape): Și ce ai pus la cale...?

LOCOTENENTUL (după o clipă): Trebuie cu orice preț să facem ceva ca oamenii să înceapă iar să aibă încredere.

PROFESORUL: Încredere... Într-adevăr, ai descoperit ceva nou!

LOCOTENENTUL: Unii interpretează cazul Polly drept o înfrîngere. Trebuie să li se spună că nu-i adevărat! Că încă mai sîntem aici!

PROFESORUL: Îscoade mișună ca păduchia.

LOCOTENENTUL: Tocmai de aceea trebuie să fie o acțiune fulger.

PROFESORUL (otent): Există vreun ordin?

LOCOTENENTUL (se ridică; după o scurtă pauză): Da, Există.

ZARIS (se apropie): Desigur — ordine și iar ordine, la astea, ce-i drept, vă pricepeți de minune.

ZEMAN (care stăduse întins, se ridică): Așa e. Aici, fiecare dă ordine; colo — SS-istii și șefii de barăci, dincoace...

ZARIS: Și pentru cine, mă rog, e ordinul?

ZEMAN: Pentru noi, pentru cine vrei să fie? Sîntem cei mai aproape de poartă, de locul de execuție, de...

PROFESORUL: Sîntem cei mai aproape de întregul lagăr, Zeman. Și de întreaga lume. Cine duce în lagăr vești despre tot ce se petrece în lume? Noi!

ZARIS: Cred și eu, fiindcă Zaris muncește pentru voi, de-aia! În timpul asta voi vă lăfați în barăci și faceți pe lăcășuți din născare ca să puteți ajunge unde vreți!

LOCOTENENTUL (degoajat): Nu unde vrem noi, Zaris. Ci unde e nevoie.

ZARIS: Puțin îmi pasă. Pe mine mă interesează pentru cine e ordinul. Pentru blocul nostru!

LOCOTENENTUL: Nu.

ZARIS (cître Zeman): Ai văzut? Și tu, gata, ai și făcut pe tine.

LOCOTENENTUL: Pentru echipa noastră!

ZARIS: Ce-ai spus?

LOCOTENENTUL: Nu l-ai auzit pe profesor? Sîntem singura echipă mobilă din tot lagărul.

(Soptit): Și în afară de asta, sîntem cei mai aproape...

ZEMAN: Ce mai aproape? De cine?

LOCOTENENTUL (se duce spre fereastră): Nici un suflet din lagăr nu trebuie să creadă o singură clipă că ne-au redus la tăcere!

ZARIS: Da' spune o dată. Despre ce-i vorba, crucea și...

PROFESORUL (se apropie de fereastră): Polly?!

ZARIS (nu pricepe): Cum?!

LOCOTENENTUL: Ne vom bate cu ei pentru Polly.

ZARIS: Stai! Ce vrei să spui?

LOCOTENENTUL: Li-l răpim pe Polly.

ZARIS: Dar bine, Polly e mort! Nu?!

ZEMAN: Ați înnebunit?!

Știți doar ce ordin a dat bestia de Krone...

ZARIS: Ajunge să ne apropiem de el și începe hora !
ZEMAN: Or să tragă din turnuri !
LOCOTENENTUL (*calm*): Țtiu.

ZARIS: Mai fraților, ori mie mi-a sărit o doagă, ori... În definitiv ce vreți să faceți cu el ?
LOCOTENENTUL: E cît se poate de limpede: să-l înmormintăm.

ZEMAN: L-au executat demonstrativ ! Ca să putrezească în ochii tuturor !

PROFESORUL: Hm ! Și cum procedăm, locotenente ?

LOCOTENENTUL: Habar n-am.

ZEMAN: Cum s-ar zice, să ne lăsăm masacrați pentru...

ZARIS (*îngîndurat*): Și la ce-i mai ajută asta lui Polly... ? !

ZEMAN: Să ne lăsăm masacrați, tocmai acum ? ! În cearul al douăsprezecelea ? !

LOCOTENENTUL: Vom izbuti. Oamenii trebuie să știe că încă n-au pus mîna pe noi. Că mai sîntem aici. Că nu sînt singuri.

PROFESORUL: Zace la cîtiva pași de noi...

ZEMAN: Pentru numele lui Dumnezeu, gîndiți-vă ! Așa sîntem mult mai de folos... ! Pentru toți !

ZARIS: Clar ca bună ziua.

ZEMAN: Avem doar de îndeplinit o misiune, nu ? Cine o să răspîndească știrile în tot lagărul ? Vreți să distrugeți un organism viu care nu mai poate fi înlocuit cu nimic ? Asta ar fi o crimă ! O crimă politică !

LOCOTENENTUL (*calm*): E vorba de un ordin, de o hotărîre.

ZARIS (*rar*): Ascultă, locotenente ! La urma urmei, cine a fost acest Polly ?

LOCOTENENTUL: Cum, nu știi ? (*Scurtă pauză.*)

ZARIS: Polly a fost... un neamț.

LOCOTENENTUL (*după o clipă*): Și, mai departe ?

ZARIS: Cu cîteva luni în urmă mai eram încă în munți. Cine a tras în noi cu aruncătoarele de mine ?

LOCOTENENTUL (*calm*): Și... mai departe... ? !

ZARIS: Ce mai departe ? Un neamț ca toți nemții ! Toți sînt făcuți pe același calapod ! Asta n-ai să mi-o scoți din cap !

LOCOTENENTUL: Ascultă, Ștefane...

ZARIS: Uite ce e: n-am chef de prelucrări politice. Vrei să...

LOCOTENENTUL: Vreau să-mi ajuti să executăm ordinul ! Asta vreau !

ZARIS: Porcărie, nu ordin.

ZEMAN: Au să ne vadă sentinelele din cele trei turnuri.

PROFESORUL: Peste puțin timp se întunecă...

ZEMAN: Au să aprindă reflectoarele.

LOCOTENENTUL (*deodată energic*): E vorba de un ordin.

ZARIS (*se apropie din nou, încet*): Al cui ordin ?

LOCOTENENTUL (*îdîos*): Ce vrei să spui ? !

ZARIS: Am întrebare, al cui e ordinul ! Cine l-a dat ? Cine a hotărît ? Unde sînt domnii aceia — să vină încoace să-i vadă și eu la față !

LOCOTENENTUL: Poftim, sînt aici.

ZARIS: Tu ? Dar ceilalți ?

LOCOTENENTUL: Niciodată n-ai să-i afli. Oare, tu nu înțelegi, Zaris ? !

ZARIS: Un lucru știu despre ei: că sînt ruși, unguri, polonezi, greci, francezi...

LOCOTENENTUL: Ștefan !

ZARIS: Cu ce drept, îmi poruncesc ei mie ? ! Am făcut insurecție ! Am făcut ! Am băgat groaza în fasciști ! Am arătat întregii omeniri, o dată pentru totdeauna, ce nație de isprăvi sîntem... ? ! PROFESORUL (*cu răbdare*): Am arătat, băiete, am arătat.

ZARIS: Atunci ce dracu mai vor ? ! De aceea, am rămas doar patru din toată compania, ca să vină oricine să ne poruncească... ? !

ZEMAN: Da... patru am rămas... printr-o minune... Oamenii buni, treaba asta trebuie să aibă un rost ! Trebuie să supraviețuim cu orice preț ! În numele înaltei...

ZARIS: O mină de oameni necunoscuți, adunați din toate colțurile lumii — dracu știe ce zace în ei — se piteșc prin latrine și pe noi ne trimite la moarte ! De parcă nu ne-ar ajunge Krone și cei de colo !

LOCOTENENTUL (*minios*): O mină de oameni necunoscuți... ? ! Ascultă Zaris ! În clipa aceea, se aude un tropît de cizme cu ținte ce se apropie din adîncul lagărului; loviturii, zgomote, strîgde: « Los ! Los ! » Ușa se deschide și în încăperile auzurite un nou deșinut. Acesta cade și rămîne întins pe podea.

ZEMAN (*nedumerit*): Ce-o mai fi și asta... ? Zugang ? !

LOCOTENENTUL îi ridică capul: un puști speriat; profesorul îi întinde gamela cu apă.

ZARIS: La dracu ! Asta ne mai lipsea !

JOSEF (*se ridică brusc, cu uimire*): Dumnezeu ești... Nu, nu e cu puțință...

PROFESORUL (*zîmbește*): Și de ce, mă rog, n-ar fi cu puțință... ?

ZEMAN: Slovac !

ZARIS: Tineți-mă, fraților !

LOCOTENENTUL (*apropiindu-se*): De unde ești ?

JOSEF (*cu speranță*): Din Zvolen.

LOCOTENENTUL: Cînd te-ai înghătat ?

JOSEF: Acu' o săptămîna.

ZEMAN (*nerăbdător*): Unde era frontul ?

JOSEF: În fața Budapestei.

ZARIS: Kosice a căzut... ? (*Josef dă din cap în semn că nu*). Fiar să fie...

ZEMAN: Dar în Apus... ? În Apus unde au ajuns... ?

JOSEF: Eras în Belgia, dar i-au gonit.

ZEMAN: I-au gonit ? ! Dumnezeule ! De săptămîni în șir numai vești proaste ! Cînd o să vină, înșfîșit, careva cu o veste bună ? !

PROFESORUL (*mai încet*): Cît timp ai fost pe drum ?

JOSEF: Trei nopți n-am dormit.

PROFESORUL: Ai mîncat ? (*Josef dă din cap semn că nu*). Asta-i mai prost.

LOCOTENENTUL: Spuneai, deci, că ești din Zvolen. Dar cu partizanii ce se mai aude ?

JOSEF: Oamenii spun că... Înainte de crăciun au aruncat în aer un tren militar lîngă Marcegany. La Donovaly s-au bătut două zile. Iar în valea Jasenska, cîcă...

LOCOTENENTUL: Oamenii spun... Dar tu ? În insurecție ai fost ?

JOSEF: Nu...

ZARIS: Mama lui...

LOCOTENENTUL: Și de ce n-ai fost ?

JOSEF: Eu... eu eram student.

LOCOTENENTUL: Unde ?

JOSEF: La Politehnică.
 ZEMAN: La Brătilava?
 ZARIS: Bineînțeles!
 LOCOTENENTUL: Acolo te-au agățat?
 JOSEF: Nu. Acasă.
 ZARIS: Cred și eu, în poala mămicii! Dumnealor
 o duc de parcă n-ar fi război!
 LOCOTENENTUL: Și pentru ce te-au luat?...
 (Josef nu răspunde). Pentru ce?
 ZARIS (opucându-l brusc pe bătut de beregată):
 Li frîng oasele, nătrăul!
 PROFESORUL: Zaris, ai înnebunit?
 ZARIS: Ce? Sînteți chiori? ! Nu vedeți că ne-au
 băgat un «turnător»?
 JOSEF: Nu-i adevărat!
 ZARIS: La uitați-vă la el, mucosul, plîmă mai ieri
 se lăfăla în uniformă de gardist, secătura! Cînd
 i-oî scăpa una...
 LOCOTENENTUL: Dă-i drumu'! (Către Josef:)
 N-ai auzit? Pentru ce te-au luat?
 JOSEF: Pentru nimic!
 PROFESORUL: Cum așa, pentru nimic?
 LOCOTENENTUL: Hai, spune adevărul! Unde
 te-au înfăscat?
 JOSEF: În fața casei.
 LOCOTENENTUL: După ora interzisă?
 JOSEF: Nu. După amiază... pe la trei.
 ZARIS: Idiotul — asta să i-o spuie lui mutu.
 LOCOTENENTUL: Și ce făcea acolo?
 JOSEF (după o scurtă pauză): Am... am ieșit...
 să văd cum arată vremea.
 PROFESORUL: Cum? !
 JOSEF: Dacă nu mai plouă.
 ZARIS: Poftim, ne mai ia și în băscălie!
 PROFESORUL: Dacă nu mai plouă...? !
 JOSEF: Da... În clipa aceea s-au oprit acolo
 niște mașini... au barat strada... Au dat
 buzna în case...
 LOCOTENENTUL: Te întreb pentru ultima oară:
 pentru ce te-au luat...?
 JOSEF (disperat): Am vrut să ies la aer...
 învășasem toată ziua... M-am dus... să văd
 dacă mai plouă... S-au apropiat de mine doi...
 Mai întîi au crezut că sînt evreu. Știți... eu
 mă numesc Haiman... Haiman Josef... Nu
 Neuman! Haiman! Pe urmă...
 ZARIS: Tot nu mă credeți?! La dracu'! De ce
 l-au băgat tocmai printre politici? !
 JOSEF: Dar voi, cine sînteți...?
 PROFESORUL: Nu vezi? Oameni.
 ZEMAN: Deocamdată.
 JOSEF (govdîtor): Voi sînteți... politici? !
 LOCOTENENTUL: Și... ce dacă sîntem?
 JOSEF (retrăgîndu-se): Atunci pe mine trebuie să
 mă dea în altă parte.
 ZARIS: Uite vezi, se și grăbesc!
 LOCOTENENTUL: Și de ce mă rog?
 JOSEF: Totul trebuie să se lămurească! E îngro-
 zitor! Eu mă aflu aici dintr-o eroare.
 ZARIS: Ascultă omule, pe ce lume ai trăit...? !
 Băiatul ăsta e picat din lună!
 PROFESORUL (tăcut, îngîndurat): Ei, Zaris, dac-ar
 fi numai el...
 JOSEF: Eu am ajuns aici printr-o simplă întîm-
 plare... Printr-o tragică confuzie...!
 PROFESORUL (încet): Da, amice, numai că vezi,
 aici confuziile nu se lămuresc. (Îi atinge ușor.)
 Știi, aici...

JOSEF: Lăsați-mă! (Scurtă pauză.) Eu n-am nîlcie
 comun cu voi!
 LOCOTENENTUL: Ce vrei să spui?
 JOSEF (încet): Voi sînteți... politici, voi știți
 cu toții pentru ce vă aflați aici!
 ZARIS: Asta, cine ți-a mai spus-o?
 LOCOTENENTUL (atent): Dar faptul că tu ești
 aici, asta nu e politică...
 JOSEF: Nu înțelegeți?! Eu n-am făcut nimic!
 Eu vroiam să devin inginer...
 ZARIS: Ha! la întrebări-le de ce n-a fost în insu-
 recție! Cînd tot Zvolenul...
 LOCOTENENTUL (blînd): Liniște! (În așteptare
 se întoarce către profesor.)
 PROFESORUL: Mai, vino... chiar dacă n-ai
 nimic comun cu noi...
 JOSEF (se întinde pe prici): Situația trebuie să se
 lămurească! Trebuie!
 ZARIS: Firește. Îi telefonăm lui tătucu.
 PROFESORUL: Ei, și-acu închide ochii, da? Trebuie
 să fii ostenit... Și nu te mai gîndi la asta.
 Dormi...
 ZARIS (către locotenent): Băgi mîna în foc, că nu
 ne-au strecurat un agent?
 LOCOTENENTUL: Mîna în foc n-o bag, exclus
 n-ar fi. (Mai încet:) Dar cred că nu e.
 ZARIS: De unde știi?
 LOCOTENENTUL: O simt.
 ZARIS: Pentru mine e clar că bună ziua: ce rost
 ar fi avut să-l bage la noi?
 LOCOTENENTUL: Cine știe? Poate o simplă
 întîmplare...
 ZARIS: La centrul de instrucție strigai că nu
 există întîmplare.
 PROFESORUL (apropiindu-se): Acolo... afară,
 nu există. Dar aici, Zaris... Din întîmplare,
 ești în acest lagăr și nu în altul. Din întîmplare,
 n-ai încă tifos. Din întîmplare, l-au prins pe
 Polly. Și tot din întîmplare, toți ce: tatuați
 s-au dus la moarte și din pielea lor au făcut
 abajururi.
 ZARIS: Vorbe, profesorașule, vorbe!
 PROFESORUL: Întîmplarea e aici logica de fier.
 (Încet:) Da, și acesta e lucrul cel mai înjositor.
 LOCOTENENTUL (îngîndurat): Tata îmi spunea:
 Întîmplarea, dragul meu, trebuie să știi s-o
 strunești. Întîmplării trebuie să ne împotrivim
 cu toții...
 ZARIS: Ce tot îndrugiți! Fleacuri...
 PROFESORUL: Ce se va întîmpla cu băiatul?
 ZARIS: Ce va fi acum cu noi?... Asta nu te
 întrebă!
 LOCOTENENTUL (privește pe fereastră afară,
 răstăte rar): Ce se va întîmpla cu Polly?
 JOSEF (lui Zeman, care s-a apropiat de el și-l pri-
 veste): Dumeata ești tot... politic?
 ZEMAN (își pipăie triunghiul roșu): Da. Dar, de
 fapt, și eu am ajuns aici din întîmplare.
 JOSEF: N-ai venit împreună?
 ZEMAN: Ba da. Ne-au luat prizonieri mai sus
 de Kăliște. Toată unitatea a fost lichidată...
 Numai noi patru...
 JOSEF: Ați luptat în insurecție. Împotriva lor.
 Există o logică. Dar eu...
 ZEMAN (zîmbeste): Și eu am picat în povestea
 asta ca musca în lapte.

JOSEF: N-ai tras?

ZEMAN: Cu toții am tras.

JOSEF: De ce te-ai dus cu ei?

ZEMAN: A fost mobilizare. Mi s-a dat uniformă, pușcă... (Înglândur.) Am fost și împotriva ungarilor, și împotriva polonezilor. Vine ordin de chemare — mă duc.

JOSEF: Și cum de v-au prins?

ZEMAN: Cum? (Îl vede aproape de el pe profesor.) Ah...

JOSEF: Se spune doar că, prin munți, partizanii s-au înmulțit ca ciupercile. De ce v-ați lăsat prinși...?

ZEMAN (tușeste încurcat): De ce ne-am lăsat prinși...?

PROFESORUL (încet): Ei, hai, Zeman, povești... fără teamă.

ZEMAN (pleacă ochii): Ne-au împresurat.

PROFESORUL: Și... pe urmă?

ZEMAN (cu voce îndășită): S-a întâmplat o greșală.

JOSEF: Ce fel de greșală?

PROFESORUL: Într-un sector am avut un planțon miop... (Se uită la locotenent care îl privește fix. Foarte emoționat.) E secret?! Simplu! Nu i-am văzut! În felul ăsta ne-au încercuit! (încet:) Știi, mi-au căzut ochelarii în zăpadă... și pină să-i...

ZARIS: La dracu, m-am săturat să aud mereu povestea asta.

LOCOTENENTUL (aspru): Professore, te-am rugat doar...

PROFESORUL: Aici toți visează oșpețe, pieirea lui Hitler... Când o să adormi, ai să visezi despre Bratislava... Eu cînd închid ochii... văd compania noastră... pe Adam... pe Simon, pe Ciril... pe Fero.

ZARIS: Crucea și dumnezeii! Încetează...

ZARIS: Crucea și dumnezeii! Încetează...

LOCOTENENTUL (strigă): Linște! Am spus să fie liniște!

In clipa aceea se aude un zgomot venind de departe, parcă din fundul lagărului. La început, aduce cu un tropot de bocanci cu țințe, amestecat cu strîdite guturale. Pașii duduie, încep să se distingă guvinte repetate de glasuri diferite, din ce în ce mai apropiate: «Achtung — Mützen ab! Achtung — Mützen ab!»

LOCOTENENTUL (In clipa în care pașii și glasurile se aud aproape de tot, strigă): Achtung!

Toți sar în poziție de drepți și-și scot șepcile. În prag apare Krone. În urma lui — Storch.

STORCH (un bărbat spătos, cu gesturi repezi și precise, cu voce electrizantă): Weitermachen!

KRONE (un domn svelt, blond, tăcut): Unde e?... STORCH: Aici. (Arată spre proaspătul deținut Josef.)

KRONE (se apropie de el și-l privește cercetător. In clipa aceea, Zeman, din neatenție, răstoarnă gamela. Krone își întoarce privirea, zîrindu-l pe locotenent rîmăne înmărmurit. Îl privește, se duce spre el. Josef parcă nu-l mai interesează.)

Noi doi, parcă, ne-am mai văzut undeva, nu-i așa?!

STORCH: Herr Hauptsturmführer...

KRONE: Un moment, Storch. Cine ești?

STORCH (zburdă): Nu știi să dai raportul?!

LOCOTENENTUL: Deținutul 98—2—72, la ordinul dumneavoastră Herr Hauptsturmführer!

KRONE (zîmbește): Nu mai spune! Hm! E drept, tu n-ai de unde să știi ce memorie fenomenală am... (Îl privește, dus pe gânduri.) Te-ai schimbat... (Brusc.) Strecno, așa-i? Te-am agățat între Strecno și Vrutyky. Cota 509...

LOCOTENENTUL (rar): Iar între Vrutyky și Martin am evadat.

STORCH (zburdă): Mă!... Să-i aplic o?... KRONE (Îl reține cu o mișcare scurtă, zîmbește):

Cum s-ar zice, pe aproape, nu-i așa? Te-ai așteptat să mai dai ochii cu mine? Jos cămașa!

STORCH: Ești surd? Îi N-auzi? Jos cămașa! Locotenentul se supune.

KRONE (privește cicatricele de pe spinare): El e! Bravo. Spune-mi, în timpul apelului... m-ai recunoscut...?

LOCOTENENTUL: Da.

KRONE: Și nu te-ai întrebat cum de am ajuns aici? LOCOTENENTUL: Nu.

KRONE: Le-ai povestit prietenilor tăi în ce împrejurări ne-am cunoscut?

LOCOTENENTUL: Nu.

KRONE: Nici ce am făcut pe acolo pe la voi? LOCOTENENTUL: Nici.

KRONE: Am ajuns aici pentru că am lucrat bine. Pricepi?

LOCOTENENTUL: Nu.

KRONE: Pentru lichidarea deplină a partizanilor în sectorul C. Acum pricepi?

LOCOTENENTUL: Da.

STORCH (zburdă): Da, Herr Hauptsturmführer! LOCOTENENTUL: Da, Herr Hauptsturmführer.

KRONE (zîmbește): Am avut deci dreptate, ce zici? LOCOTENENTUL (încet): În decembrie, parti-

zanii au aruncat în aer un tren cu muniții lângă Marcegany. La Donovaly s-a dat o luptă care a ținut două zile. Pierderile noastre...

STORCH (se opinde): Du, Schweinehund, du!...

(Krone îl reține din nou cu un gest scurt. Un semn către ceilalți. Storch urlă:) Repaus! Alle raus! (Cu loviturile de cravată îi gonește afară; el însuși rămîne retras în spate.)

KRONE: O asemenea revedere trebuie sărbătorită. O țigare? (Și-a aprinde mai întâi pe a lui, apoi pe a locotenentului.) Sper că-ți face plăcere să stai de vorbă cu mine?

LOCOTENENTUL: Și, pe urmă? După ce termin convorbirea...?

KRONE (ride): Nu te-ai schimbat! Ți-e gîndul numai la lucruri practice! (Îl cercetează.) De cînd n-ai mai avut o țigare?

LOCOTENENTUL: Ați dat ordin...

KRONE: Eu? Serios? Ah da, adevărat... Dar, la spune-mi: de fapt tu nu trebuia să fii pe lumea cealaltă? (Cu interes.) Pe cite știu, ceilalți au picat pînă la unul! (Arată spre spinarea locotenentului.) N-au rezistat!

LOCOTENENTUL: M-au salvat ai noștri.

KRONE: Dar de aici nu te mai scapă, ce zici? LOCOTENENTUL: Nu știu. Și apoi, nu-i vorba de mine.

KRONE (plictisit): Ptiu! Asta o știu pe dinafară: «Nu-i vorba de mine, ci de libertate, de revoluție...» Aiureli! (Subit:) la uită-to pe fereastră. Ce vezi?

LOCOTENENTUL: E întuneric

KRONE: Îți spun eu ce vezi: cadavrul deținutului

Leopold Kühne. «Polly», cum îi ziceați când era în viață. O să zacă acolo până o putrezi. L-ai cunoscut?

LOCOTENENTUL: Nu.

KRONE: Hi, hi... Astăvară nu mințea într-un mod chiar atât de naiv. Mă știi că nu sînt prost. L-am prins pe el așa cum îi vom prinde și pe ceilalți. Știi doar că eu pun mîna pe cine vreau. Și pe tine te-am înhîtat, nu-i așa? Te așteptai la asta? La ce te gîndești?

LOCOTENENTUL: La nimic.

KRONE: Că vom pierde războiul?! La asta se gîndește fiecare. Se simte la voi de la zece poște... (Zîmbește.) Dar ție, la urma urmei, ce-ți pasă? Pentru voi, e tot una.

LOCOTENENTUL (privindu-l): Dar pentru dumneavoastră?

KRONE: Hm! Și pentru noi... Într-o oarecare măsură... Unul îl pierdem, pe altul îl cîștigăm...

LOCOTENENTUL: Pe care, pe cel viitor?

KRONE: Da! Cred că războiul ăsta nu vom putea să-l cîștigăm. Dar cine ne va împiedica să mai încercăm o dată? Și încă o dată, și încă o dată...? În privința asta, sîntem neîntrețuți! Acest lucru îl știi și tu prea bine... Ai doar o oarecare experiență cu noi, nu...?

LOCOTENENTUL: Adevărat!

KRONE: Atunci, de ce nu te duci să te arunci în sîrma electrică, de ce? În locul tău, eu aș fi făcut-o de mult. (Pauză)

LOCOTENENTUL (încet): Și eu în locul dumitale, Herr Hauptsturmführer.

KRONE (pălește, apoi surde): Știi, că mă amuzi? (Brusc:) Îți mai aduci aminte de discuțiile noastre...? Despre viitor... despre adevăratul socialism... A fost o vară frumoasă, nu?

LOCOTENENTUL (cu gîndul la vară): Da. Minunată! KRONE (binevoitor): Jawohl, Herr Hauptsturmführer.

LOCOTENENTUL (privindu-l în ochi): Jawohl, Herr Hauptsturmführer.

KRONE (către fereastră, încordat): Acest Leopold Kühne... era unul și același cu «Johann»?

LOCOTENENTUL (ferm): Nu.

KRONE (tulburat): De unde știi?! Cu o clipă înainte, ai încercat să mă convingi că nu l-ai cunoscut!

LOCOTENENTUL (privindu-l întîl în ochi): Nu l-am cunoscut.

KRONE: Atunci de unde știi că nu e el?!

LOCOTENENTUL: Kühne e mort. Johann trăiește.

KRONE (se infurie): Cine ți-a spus...?!

LOCOTENENTUL: Aici, toată lumea știe că Johann trăiește.

KRONE: Așa? Și tu ce crezi, o să punem mîna pe el?!

LOCOTENENTUL: Nu, Herr Hauptsturmführer. (Pauză.)

KRONE: Hm! În privința asta noi doi am fost întotdeauna în dezacord. (Brusc:) Îți mai amintești de oferta mea?



LOCOTENENTUL: Da.

KRONE: În definitiv, de ce n-ai acceptat-o?!

LOCOTENENTUL: Pentru că nu se face comerț cu asemenea lucruri, Herr Hauptsturmführer.

KRONE: A rămâne în viață nu înseamnă a face comerț! Și, în orice caz, nu un comerț prost!

LOCOTENENTUL: Dacă aș fi acceptat târgul — ați fi avut voi dreptate. Și precum vedeți, n-ați avut.

KRONE: Dar bine, nu-ți dai seama că totul pledează împotriva ta? Nu crezi că noi putem orice?!

LOCOTENENTUL: Nu.

KRONE: Storch!

STORCH: La ordin, Herr Hauptsturmführer!

KRONE: Spune, Storch, putem noi orice?

STORCH: Putem, Herr Hauptsturmführer.

KRONE (liniștit): Uite, dumnealui nu vrea să creadă! Ce zici Storch, îl convingi?

STORCH: Care va să zică, tu nu crezi?!

(Cu o lovitură puternică îl doboară pe locotenent la pământ.) Dar cu ăla nou venit, ce facem?

KRONE (nervos): ăla nu mă interesează eltuși de puțin... Se va duce acolo unde se vor duce cu toții.

STORCH: Nu spuneam eu?! Doar n-o să ne pierdem vremea cu orice căcăcios de deținut?!

(Arătând spre locotenent.) Așa trebuie vorbit cu ei!

KRONE (Ingîndurat): Crezi? Nu sînt absolut convins...

STORCH: Dacă ați știți ce se întîmplă în alte lagăre... Au nceput să-și ia nasul la purtare...

KRONE (dîos): La noi e ordine, Storch!

STORCH: În cazul acesta, permiteți-mi o observație, Herr Hauptsturmführer. Eu unul n-am înțeles prea bine rostul convorbirii cu acest deținut...

KRONE: Așa? Sub domnia mea ai să cunoști și alte curiozități, Herr Oberscharführer (Pe alt ton.) Îmi face o deosebită plăcere să stau de vorbă cu oamenii înainte de moarte. Firește, înainte de moartea lor. Adeseori, acest lucru e foarte instructiv.

STORCH: Dar...

KRONE: Știi, la ei există o cetate veche... li spune Streuno. Omul ăsta a scos din luptă acolo patru tancuri... Aproape cu mîinile goale. O săptămînă întreagă, seară de seară m-am amuzat cu ei.

STORCH: Amuzat?!

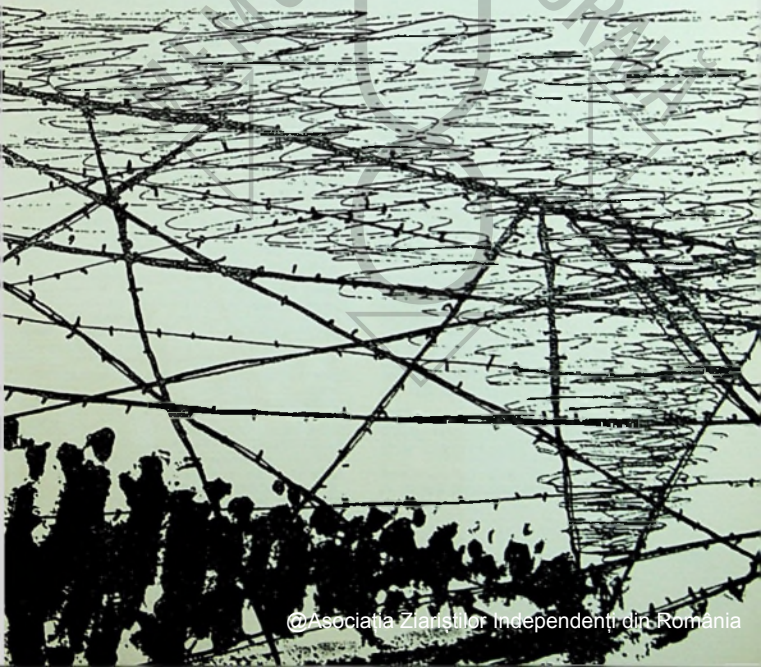
Și de ce l-ați lăsat în viață?

KRONE: Acolo n-am avut timp să mă ocup de detalii.

STORCH: Pun numaidecît să-l...

KRONE: Răbdare, Storch! Dumneata știi cine a fost Herder?

STORCH (mîinte): Știu.



KRONE: Păi, vezi: « Perioada înfloririi germanilor se va termina și va urma perioada de avânt a slavilor ». Ce zici, îți place cum sună?

STORCH: Asta a spus-o ăla... ?

KRONE: Dimpotrivă, a negat !

STORCH (*Incurcat*): Vom împiedica acest lucru, fie ce-o fi...

KRONE (*repede*): Dumneata joci bridge?

STORCH: Nu.

KRONE: N-ai pic de imaginație, Storch...

STORCH (*Își rotește privirile*): Oare, nu dispunem de suficiente mijloace... ?

KRONE: Mda... Dumneata, Storch, n-ai crezut niciodată cu adevărat în ideea noastră.

STORCH (*îgnit*): Eu ! Herr Hauptsturmführer !

KRONE (*meditînd*): Eu, în schimb, din totdeauna.

Și azi, și mâine, mereu, plină la sfîrșitul lumii.

Ideea noastră e ea însăși destul de puternică !

Ideea în sine ! Ține minte acest lucru, Storch !...

Ideea aceasta va supraviețui... și dumitale și nouă, tuturor !

STORCH: Dar dacă providența ne-a dat acest prilej... pentru prima oară în istorie, încredinșându-ne întru totul destinele vrăjmașilor noștri...

KRONE (*tern*): Asta parcă a mai spus-o cineva, nu ? Führerul !

STORCH: Viitorul nu ne va lăsa niciodată dacă vom pierde această ocazie unică ! Pentru toate generațiile germane, de azi și de mâine, trebuie...

KRONE: Citeodată, mi-e puțin teamă ca nu cumva providența să se înșele. Vezi, aici sînt eu,

iar dîncolo — ei, sutele de mii. Ne despart doar cîtiva pași... Închipuiește-ți, că providența ar săvîrși așa... o simplă eroare organizatorică...

o mică greșală de calcul... și m-aș trezi deodată acolo, printre ei...

STORCH (*exclît*), *încet*): Herr Hauptsturmführer !

KRONE: Da ?

STORCH: Dar tocmai asta-i providența... Că ei sînt acolo, și... noi aici. În vecii vecilor !

KRONE (*privindu-l cu răceală, grav*): E înțelept ce spui, Storch.

STORCH (*prințind curaj*): Mi-ai îngădui o observație, Herr...

KRONE (*brusc*): Nu-ți îngădui. Știu, nu există dect două posibilități: să nimicești sau să fi nimicit.

Dar cînd se va sfîrși cu povestea asta, din tot ce-i aici nu trebuie să rămîna nici urmă !

Din rasoleala asta a dumitale de diletant primitiv !

(*Pauză*). Și nici din dumneata, Storch. Căci altfel n-am izbuti niciodată să convingem omenirea

că fără dumneata nu s-ar fi putut... Mai ai vreo observație ? Iese repede, Storch, înmormurit,

se ține după el. Deodată, se aude strigătul: « *Achtung ! Mützen ab !* » Trăpît de cîsmă cu ținte și voci amestecate ce se îndepărtează. În

aceleia timp rîsînd, în surdina, corul bărbătesc. Profesorul bagă capul pe ușă, îl zărește pe locotenent,

se repede la el și-l șterge fața. După el, intră și ceilalți.

ZEMAN: Trăiește ?

PROFESORUL: Sigur că da ! (*Corul se stînge încet*).

ZEMAN: L-au bătut... ? Da-n definitiv, ce-au vrut !

ZARIS: Într-adevăr, de așa cînd încă n-am avut parte de cînd sîntem aici ! Krone și Storch în maghernița noastră...

IOSEF (*emoționat*): Ați auzit doar... a spus-o cît se poate de răpîcat: « Aici e omul acela ! »

Și a arătat spre mine.

ZEMAN: Ghinion. Eroare...

ZARIS: Sau, mai știi, poate... noroc.

PROFESORUL (*încet*): Lor nu le plac erorile.

Preferă să le lichideze.

ZEMAN: Își vine în fire.

IOSEF: Bine, dar ăsta e un nonsens ! Doar...

ZARIS: Aici, totul e nonsens, pricepi ? Toate-s de-a-ndoașelea...

Locurile cele mai importante sînt latrinile. Acolo se luptă pentru libertate.

Bunul cel mai de preț e lingurița de cositor.

Oamenii cei mai de seamă sînt ucigașii și lichidele...

dacă li se năzărește țîi retează capul.

ZEMAN (*înglîdurat*): Da... totul e de-a-ndoașelea...

lubește-l pe aproapea tău... Ah, dumnezeule, cum vine asta ? Sau... omul este

încununarea creației ! Ieri au împușcat, în timp ce fugeau, zece asemenea cununi...

Cununa creației numărul 98283...

PROFESORUL: Hei, locotenente... ! Locotenente...

Locotenentul deschide ochii.

ZEMAN: Stau și mă întreb: dumnezeule, dacă scap cu viață, ce-o să-i învăț pe copii... ?

Tabla înmulțirii... ? ! (*Ride*).

ZARIS: Eu, dacă scap... mă duc și plîn la capătul lumii și...

tot dau de ei, de-ar fi să intre și-n pămînt... Mă îmbăt și pe urmă... nu vă doresc să vedeți ce fac din ei.

PROFESORUL (*afectuos*): Ce-ți veni, locotenente ! Te rog să ne scutești de asemenea figuri.

ZARIS: Ascultă, locotenente, cum de ai uitat să ni te lauzi cu asemenea cunoștințe...

LOCOTENENTUL (*revenindu-și complet*): M-au gîlbjit ceva mai sus de Strečno !

ZEMAN: Te-au torturat... ?

Josef se întoarce brusc spre locotenent.

LOCOTENENTUL: Stătea de vorbă cu mine... elegant... cu mînuși...

În fiecare seară... despre națiune... despre istoria justiției...

O dată, chiar am fost nevoit să joc cu el cărți...

ZEMAN: Cărți... ? ! Cu Krone... ?

LOCOTENENTUL: Juca toate jocurile din lume ca un diavol...

Parcă țîi-l cînt în ochi ce aveai în mînă... Pe urmă, am discutat despre război...

despre socialism... despre al lor și despre al nostru... plîn cînd...

PROFESORUL (*încet*): Cu alte cuvinte, concepțiile voastre erau diferite.

LOCOTENENTUL (*zîmbînd*): O dată a vrut chiar să-mi dea drumul dacă...

ZEMAN (*repede*): Dacă ce... ? !

ZARIS: Dacă recunoșteați dreptatea lui... ? !

LOCOTENENTUL: Dar, de fiecare dată, chema pe unul de-ai lui...

și-i spunea: « Auzi, dînsul nu vrea să creadă ! Convinge-l ! »

ZEMAN: Și cum de-ai scăpat din povestea asta... ?

LOCOTENENTUL: M-au găsit ai noștri... printre morți.

ZARIS (*încet*): Măicuțio !

LOCOTENENTUL: O dată, santinela mi-a spus...

« Krone e bolnav... ! se descompune singe »...

După doctor, ar fi trebuit de mult să dea ortul popii, și totuși trăiește !

ZARIS: Da ! În definitiv, cum a vrut... ?

ZEMAN: Când ai venit la companie... nimeni n-ai fi bănuț...

ZARIS: Cum să nu... I Eu am spus-o numai-decît...

LOCOTENENTUL: Asta s-a întîmplat la începutul lui septembrie... La voi am venit abia pe la sfîrșitul lui octombrie...

ZEMAN: Dar acum, ce-o să se întîmple? O să-ș verse năduful asupra noastră?

ZARIS: Păi te cred, o să fie vesel de tot.

PROFESORUL: S-ar putea să nu se întîmple nimic, după cum s-ar putea ca mine să ne scoată la pedeapsă, sau să facă din noi niște figuri marcante și pe chestia asta să ne învîrtim de o porție dublă de frișcă bătută pînă la sosirea Armatei Roșii. Ce vreți? Logica de fier... Cine poate ști...?

ZARIS (încet): De aia nu vroiai tu niciodată să porți ranița în spinare, fir-ai să fii... Și eu care eram gata să te...

OSEF (către Zeman): Ce-ai vrut să spunei... cu tabla aceea a înmulțirii...

ZEMAN: Mda... Spune-mi, obișnuiești să te rogi?

JOSEF: Obișnuim.

ZEMAN: Vezi, te rogi, te rogi și deodată zici...

Facă-se voia ta... A cui voie...? Și ne iartă nouă greșelile noastre. Spune-mi, te rog, ce ar putea fi mai rău în purgatoriu față de cei-alcui...? Că, slava domnului, acum sîntem cu toții curați ca mielul lui dumnezeu... I (Cu voce schimbătoare) Să fie asta un blestem?

PROFESORUL: Precum și noi iertăm greșiților noștri... (Își întoarce privirile ca și cînd ar cerceta lagărul.) Ei, ce ziceți, iertăm?

ZEMAN: Și ne izbăvește de cel rău! (Își acoperă ochii.) De cel rău...

PROFESORUL: Dar în ingerii păzitori crezi, Josef...? Imaginează-ți ce îmbulzeală trebuie să fie acum deasupra lagărului nostru... I Sute de mii de ingerii păzitori care șomează... I Zboară de colo pînă colo și-și blestemă soarta...

JOSEF (izbucnește isteric): Dar eu mă aflu aci dintr-o eroare. O întîmplare stupidă! O simplă confuzie! Eu n-am făcut nimic, nimic! (Deodată rădîmne înmîrmurit. Pe fundal se observă o siluetă. S-a lăsat întinericul.) Cine e? I Cine e?!

LOCOTENENTUL (încet): Tu ești, Tonka...?

ANTI: Eu (Se apropie.)

LOCOTENENTUL: Nu te-a văzut nimeni?

Fata zîmbește.

ANTI: De fiecare dată mă întreb aceiași lucru. Dacă m-ar fi văzut, n-aș fi aici...

ZEMAN: Noroc, Tonka. Ce bunătați ai adus?

ANTI: Azi, doar pline.

ZARIS: Auziți, doar piine! Tonka, ești un suflet de aur!

PROFESORUL (încet): Tonka e viață.

ANTI (se oprește în fața lui Josef. În clipa aceea, o lumină albă străpunge întinericul și-i luminează brusc, pe toți. Josef speriat bate în retragere.) Nu-ți fie teamă...

PROFESORUL: Ai să te obișnuiești cu asta. E farul.

Lumina se pune în mișcare. Revine la intervale neregulate, pătrunde în baracă și din nou o lasă în semiobscuritate.

ANTI: Dumnealui, cine-i?

ZEMAN: Un «zugar»...

ZARIS: A venit doar în vizită... O eroare absolută...

ANTI (se uită îngîndurată la Josef, apoi la locotenent. Scoate plinea. E o fată slăbușă, tristă, sfîșoasă, cu o privire uneori absentă; ochii mari, vii, vorbesc aproape în șoaptă.)

PROFESORUL: Ar trebui să trăim cu toții o sută de ani, Tonka, pentru ca să avem timp să te răsplătim, (mparte plinea.)

LOCOTENENTUL: Ce se mai aude, fetiço?

ANTI: Nimic.

ZEMAN: Nimic nou! Cea mai bună veste din lume.

ANTI: Dar aici...?

LOCOTENENTUL: Nimic deosebit. Nu ți-a fost frig?

ANTI: Nu.

LOCOTENENTUL: Ți-au făcut vreun rău?

ANTI: N-aș putea spune... O fată de la noi... s-a îmbolnăvit. Repetă într-una niște versuri...

LOCOTENENTUL: Și-a pierdut mințile?... (Anti strînge din umeri.) Ești tristă?

ANTI: Da.

LOCOTENENTUL: Nostalgia... Ți-e dor de acasă.

ANTI: Nespus de mult. (Pauză.)

ZEMAN: Cui nu-i e dor de acasă...? I Dacă s-ar apropia acum de mine diavolul și mi-ar spune: «Iscălește-mi cu sînge și eu ți garantez că ai să mai vezi o dată colinele din jurul orașului tău»... Numai că, acum, diavolul se arată în chip de pădure.

ZARIS: Și eu, domnilor, aș vrea să mai simt o dată mirosul lemnului de stejar... și al uleiului încins de la gater... Și să mai apuc o furtună zdravănă în pădure... Totul e atunci învaluit într-o negură verzuie, doar fulgerele scapără necontenit...

PROFESORUL (îngîndurată): Hm. Când se pronunță cuvîntul «acasă», fiecare își imaginează numai-decît munții, pădurea...

ZARIS: Și tu?

PROFESORUL: Eu? (Pauză.) Eu îmi imaginez Be-ul.

ZARIS: Ce...?

PROFESORUL: Be-ul din Bratislava... tramvaiul...

ZARIS: Tu te-ai născut în tramvai?

PROFESORUL: Noapte de noapte mă întorcăm cu el acasă... Pe una din platforme, în rama de lemn erau înscrise două nume: Anton și Kristina.

ZEMAN: Și asta numești tu cămin?

PROFESORUL: Dacă ai ști ce bucurie simțeam cînd venea remorca mea... După schimb, eram frînt de oboesală... Spui acasă... și eu mă gîndesc la trambalajul nocturn de după terminarea schimbului... Tramvaiul urie... Cîrînd ajuns acasă și beau o cafea fierbinte, iar mîine dimineața, soarele va răsări deasupra Apolkăi... iar pe Dunăre duduie remorchele...

ZARIS: Nu vă supărați, fraților deținuți, dar mie nu-mi place vorbăria asta. Și, în general, nu-mi plac oamenii cînd se fleșcăiesc; aici n-avem

* poreclă dată unui deținut în trecere spre camerele de gazare — N.T.

nevoie de așa ceva; binevolți a lua cunoștință de acest lucru!

ANTI: Dar tu, locotenente... Când spui acasă — tu la ce te gîndești?

LOCOTENENTUL (se uită încet la ea): Olga nu-i acasă. Pe Olga au luat-o. Poate că e acolo unde ești și tu.

ANTI (brusc): Nu! Asta nu!

LOCOTENENTUL (o privește): Ai dreptate. Olga e acasă. Unde-i Olga, acolo-i acasă.

ANTI: Și... pe altcineva nu mai ai?... (Locotenentul clătină din cap, brusc:) Dar de fapt... cum e... Olga ta...?

LOCOTENENTUL: Băieții spuneau întotdeauna: A mea nu e așa, a mea e altfel.

ANTI: Dar a ta...?

LOCOTENENTUL (zîmbește): A mea e ca toate celelalte. Și aș vrea ca toate să fie ca Olga.

ANTI: Dar cum e? Frumoasă? Oacheșă?

LOCOTENENTUL (n-o aude): E acasă. Când mă voi întoarce, ea va fi acolo. Va fi primăvară și ea va fi sus la Certovica. Și jos pe malul Hronului. Sau poate va sta în Be-ul din Bratislava în așteptarea mea. Blondă, plină de pistrii, invulnerabilă.

ANTI (îngîndurată): Pe mine nu mă așteaptă nimeni.

LOCOTENENTUL: Nimeni?

ANTI: Se spune că cine-i așteptat cu nerăbdare,

acela se întoarce neapărat. E adevărat?

LOCOTENENTUL: De întors se întoarce cel care vrea. Tonka, cel care are pentru ce. (Deodată, parcă împotriva propriei sale voințe:) Eu mă întorc. (Încet:) Cu siguranță, mă întorc.

ZEMAN: Asta numai dacă dumnealor n-or să discute cu tine prea mult!

ANTI (nedumiră): Să discute...?!

ZEMAN: ...și n-or să-ți ciocnească creierul...!

ANTI (sperlat): Te-au bătut...?!

LOCOTENENTUL: Ei, un fleac... (Ride absent:)

Nu-s eu împăratul Japoniei!

ANTI (nu înțelege): Ce ești...?!

ZARIS: Ce tot îndrugi...?!

LOCOTENENTUL: Întotdeauna am fost împăratul Japoniei... Degajat:) Înainte de război, cînd ne-au închis Casa Muncitorească... am început să facem excursii... Jucam pe acolo un fel de joc... n-am să-l uit cît oi trăi... Se termina întotdeauna că Hitler, Mussolini și împăratul Japoniei erau bătuți măr...!

PROFESORUL: Și tu trebuia de fiecare dată să fii...

LOCOTENENTUL: Îi rugam... nu din pricina bătaii, dar știți... mi-era rușine... Dar ei spuneau că sînt voinic și că pot rezista... Ce-mi ziceam?: «Lasă să le intre în sînge că vor câștiga... Că vom câștiga... Ei, dar asta a fost de mult.

ANTI: Urăsc de moarte bătaia! Cînd mă bat, mă cuprinde groaza.



LOCOTENENTUL (*dulos*): Nu-ți fie teamă, fetiço... (*Subit*.) Tonka... vino încoace. (*Anti se apropie de foreastră*.) Ce vezi...?

ANTI: Acum e întuneric. Văd reflectoarele. (*Privește cu băgare de seamă*.) Și barăcile.

LOCOTENENTUL: Și în barăci?

ANTI: Oamenii. Dar pe ei nu-i văd.

LOCOTENENTUL: Eu îi văd. Se încălzesc unul de altul. Și totuși sînt atît de singuri, Tonka...

ANTI: Atît de mulți... și totuși singuri...?

LOCOTENENTUL: Uneori, cînd vrem să ne înțelegem, sîntem nevoiți să ne facem semn cu minile ca surdomuții. Ne e în joc viața, repede, repede — și noi nu sîntem în stare să ne spunem ce avem de făcut. Iar Krone ar vrea ca, aici, în lagăr izolarea să fie și mai mare. Înțelegeți? Și mai cumplită. Singurătatea e ca moartea. Imaginează-ți fetiço, că de fiecare om din aceste barăci s-ar apropia cineva, l-ar apuca de umăr și i-ar șopti: nu ești singur, sînt aici, sîntem aici.

ANTI: Și cine să-i spună?

LOCOTENENTUL: Asta nu știu...

ANTI: Ar trebui, spui să meargă de la om la om...?

LOCOTENENTUL: Poate.

Anti cade pe gânduri.

ZARIS (*către Josef care se uită ca hipnotizat la Anti*): Vezi să nu ți se scurgă ochii, tinere! Josef se retrage rușinat.

ANTI (*după ce lumina farului a trecut prin încăperea*): Afară zace cineva.

LOCOTENENTUL: E Leopold Kühne.

ANTI: Acela pe care l-au executat azi?

LOCOTENENTUL: Da.

ANTI: Dintre toți, el e cel mai singur... Și de ce zace acolo?

LOCOTENENTUL: Ca un avertisment. Pentru cei ce se revoltă împotriva singurătății.

ANTI: Ce fel de om a fost? Frumos?

LOCOTENENTUL: A fost mai bun decît ceilalți.

ANTI: Sărmanul! Un om mai bun decît ceilalți nu înțîneste la fiecare colț de stradă...

LOCOTENENTUL: Au interzis să fie înmormîntat.

ANTI: Pentru el, e tot una. Nu-i așa că asta e o mare fericire...?

LOCOTENENTUL: Da, dar pentru cei de-acolo nu e tot una.

ANTI (*mirată*): Pentru cei din barăci...? Ce le pasă lor de povestea asta...?

LOCOTENENTUL: Imaginează-ți că acești oameni și-ar spune: L-au înmormîntat pe Polly! Ei nu părăsesc pe nimeni! Nici pe noi! Și iar ar începe să se ia la trîntă cu moartea. Înțelegeți? Iar într-o bună zi, dacă ar fi să se îngroașe gluma... atunci ar mai găsi în ei destule forțe să acționeze.

ANTI (*înlăcădrată*): Atunci, înmormîntați-l.

LOCOTENENTUL: Ne-ar împușca cei din turnuri.

ANTI: Adevărat...?

Scurtă pauză. De afară se aude un șuierat asurzitor. PROFESORUL: Lagersperre... Tonka! Circulația interzisă...

ANTI: În spatele barăcii voastre e întuneric... (*Încet*.) Aș vrea să mai rămîn.

ZARIS: Ei, Tonka... Tonka...

PROFESORUL: Omul nu face întotdeauna ceea ce vrea, fetiço.

ZEMAN: Da, da. Nici aici, nici în altă parte. Dimpotrivă. Dimpotrivă!

PROFESORUL (*domol*): Du-te, copilă mea. Ai să vii mîine...

ANTI (*aproape de Josef, care stă întors, cu capul cufundat în talaj*): Cînd a venit?

ZEMAN: Încăpuiește-ți că acu o săptămînă se mai plimba încă pe Corso, la Zvolen.

ANTI: De ce te ascunzi? Te doare ceva? Ți-e teamă...? (*Josef nu se mișcă*.) Noapte bună! (*Înse. Josef ridică capul.*)

ZARIS: Uite ce, puștiule, pune-ți pofta în cui... ai înțeles?

JOSEF (*dejațat*): O cheamă Tonka...?

PROFESORUL: O cunoști cumva...?

Josef clătină din cap.

ZEMAN: Seamănă cu cineva?

JOSEF (*cu voce groasă*): De fapt nici nu-i seamănă.

ZEMAN: Cui...?

JOSEF: Ei... unei fete...

ZARIS: Ce surpriză! Și eu care credeam că trimbașului din Zvolen...

PROFESORUL: Și cine era fata aceea?

JOSEF: Nu știu.

ZEMAN: Unde ai cunoscut-o?

JOSEF: La drept vorbind, nici n-am cunoscut-o. O înțlîneam doar, în fiecare dimineață cînd mă duceam la școală...

ZARIS: Ei, bravo!

JOSEF: Aproximativ de fiecare dată, în același loc...

La început purta coșule.

ZARIS: Pe urmă coafură «Mikado».

JOSEF: Mă uitam la ea... și ea lăsa ochii în jos...

Dacă o dată nu o înțlîneam, ziua aceea îmi părea cenușie, fără rost...

ZARIS: Pun rămășag că o pîndeai... Te sculai cu un ceas mai devreme, hai, spune adevărul?

JOSEF (*ca și cînd nu l-ar fi auzit*): Pe urmă, am început să ne uităm unul la altul... O dată mi-a zîmbit. Numai o dată. Îmi făgăduiam mereu în sinea mea să-i vorbesc...

Chiar mîine am să-i vorbesc!

ZARIS: Ascultă, puștiule, tu ai avut vreo femeie la viața ta?

PROFESORUL (*ca și cînd nu l-ar fi auzit*): Dar nu i-ai vorbit...

JOSEF: Nu. La un moment dat, n-a mai venit. Am așteptat, dar... Poate s-o fi mutat.

PROFESORUL: Poate. (*Scurtă pauză.*)

LOCOTENENTUL (*care a tras cu urechea*): Gata, băieți, ajunge! Culcare! (*Se întind pe pîcieri.*)

Nici o mișcare. Se aude, în surdină, corul bărbătesc. După o clipă de tîcere:)

Se va întîmpla cu Polly? N-auziți, ce se va întîmpla cu Polly! (*Unitește.*)

ZEMAN (*brusc*): În timp ce ne aduceau încoace...

am zărit, din vagon, printre-o crăpătură, un băiețuș cum păștea o capră. Într-o poiană... sub un cer lăsat jos de tot... Ce gust o avea laptele de capră...!

LOCOTENENTUL: V-am întrebat ceva: Ce se va întîmpla cu Polly?

JOSEF (*se ridică*): Cu care Polly...? Și ce anume să se întîmple cu el? (*Nu i se răspunde.*) Cine este acest Polly...? (*Nici un răspuns.*) De ce nu-mi răspunde nimeni! De ce nu-mi spuneți nimic...?

Corul devine tot mai puternic și crește ca un val.

CORTINA

INTERMEZZO I

- În alt spațiu de joc. Lumina cade pe Anti; stă nemiscată lângă fereastră. Corul tace.
- ISMENA (intră; e o femeie care și-a trăit viața cu intensitate, care nu și-a făcut iluzii; scepticismul s-a lipit de ea ca un veșmînt de solzi): De ce taci...? De ce nu întrebi nimic...?
- ANTI (absentă): N-ai găsit ieri, n-ai găsit nici azi, n-ai să găsești nici...
- ISMENA (cu emoție): Ba am găsit!
- ANTI (se întoarce spre ea, și, deodată, chipul i se luminează): Adevărat?
- ISMENA: Am dat de unul... chiar din Theba.
- ANTI: Ați stat de vorbă...? Nu v-a văzut nimeni...?
- ISMENA: Doar o clipă. Era speriat de moarte. E venit de curînd.
- ANTI: Și-l cunoaște pe fratele tău?
- ISMENA: Da... îl cunoaște.
- ANTI: Și de ce ești tristă...? (Cu Încordare:) L-au ucis!
- ISMENA (după o scurtă pauză): Bate străzile, așteaptă sfîrșitul războiului și o duce bine. Secătura!
- ANTI (ulmită): Și... ție îți pare rău, Ismeno? Îl invidiezi...?
- ISMENA: Nu, Anti.
- ANTI: Atunci de ce l-ai căutat atîta pe omul ăsta din Theba? Pentru ce și-ai primejduit viața...?
- ISMENA (degajată): Vroiam să află...
- ANTI: Și ce-ai fi vrut să afli...? Că fratele tău, Theo e mort?
- ISMENA (repede): Nu! Asta nu!
- ANTI: Ți s-a spus doar că trăiește! Că o duce bine!
- ISMENA (privind-o fix): Dar de ce o duce bine?... ANTI (încet): Te înțeleg... Tu aici, ești atît de nefericită... În timp ce el e sătul, odihnit, liber...
- ISMENA (cu o voce ciudată): De ce o duce bine...? Asta înseamnă că a trădat.
- ANTI: Trădat...?!
- ISMENA: Prietenii lui o duc greu. Degeră, crapă de foame, sînt torturați de Gestapo. Theo a fost cu ei!
- ANTI: Și tu ai vrea... În definitiv, ce ai vrea?
- ISMENA (uitîndu-se la ea): Nu știu, nu știu. (Își acoperă fața cu minile.)
- ANTI: Un om executat... mort... e îngrozitor de singur...
- ISMENA: Ce tot vorbești?
- ANTI: Am spus că omul care e singur e mai mult decît mort.
- ISMENA: Altfceva ai spus.
- ANTI: Nu, asta am spus.
- ISMENA: Tu întotdeauna le amesteci...
- ANTI: Privește, acolo zace un mort.
- ISMENA (privește): Știu. Țasta-i cel care a condus organizația.
- ANTI: Ce fel de organizație?
- ISMENA: Organizația subterană. N-a auzit de ea?
- ANTI: Și ce voia această organizație? Ce voia mortul acesta?
- ISMENA (nespus de obosită): Știu eu? Or fi vrînd, poate, să-i ucidă pe SS-îști și să-i elibereze pe deținuți. Niște descreeași...
- ANTI: Crezi că mine or să vină corbii?
- ISMENA: Ce idee? I De unde plîna unde corbi... aici?
- ANTI: Or să vină, cu siguranță. Din ăla negri, uriași.
- ISMENA: Lui puțin îi pasă. Oricum e ca un sloi de gheață.
- ANTI: A vrut să se revolte?
- ISMENA: Firește că a vrut.
- ANTI: Atunci e... un erou, nu-i așa, Ismena?
- ISMENA: Un măgar, un erou. (Tresare.) Și, mă rog, de ce-ai fi erou?
- ANTI: S-a revoltat.
- ISMENA: În sfîrșit... dacă o luăm așa, atunci, da, a fost un erou... de ce nu?
- ANTI (încet): Ar trebui... Înarmîntat.
- ISMENA (mirată): De ce?
- ANTI: Privește cum zace acolo în beznă nopții.
- ISMENA: Ascultă, fetiço, dacă ar fi aici să-i înarmîntez pe toți cei pe care-i...
- ANTI: Dar el s-a revoltat! (încet:) Și eu aș vrea să mă revolt.
- ISMENA: Nu mai spune! Asta o aud pentru prima dată.
- ANTI: Tot timpul mă gîndesc numai la asta.
- ISMENA: Pînă acum nu mi-ai spus.
- ANTI: Încă nu știam. Abia acum îmi dau seama, că tot timpul numai la asta mă gîndeam. Cum să mă revolt. Ajută-mă să-l îngrop.
- ISMENA: Tu ai înnebunit de-a binelea. Ne-ar împușca ca pe niște vrăbii.
- ANTI: Nu! Ascultă, Ismena... ar fi cit se poate de ușor, numai...
- ISMENA (tăcînd): Încetează! N-ai trecut prin atîtea ca pînă la urmă să fii ucis de pomană.
- ANTI: Poate că n-ar fi chiar de pomană.
- ISMENA: Ha! De mult n-ai mai scornit nici o trăsnaie!
- ANTI: N-a fost un erou?
- ISMENA: În viață, poate! Acum e sfîrșitul unui deținut. Eroul are preț atît timp cît trăiește...! Dar ia spune, cel puțin l-ai cunoscut? (Anti dă din cap în semn că nu.) Eu, întîmplător l-am cunoscut, și încă foarte bine. Venise aici înaintea mea. I se spunea Polly.
- ANTI: Și a fost mai bun decît toți ceilalți?
- ISMENA: A fost cel mai antipatic bărbat din cîți am cunoscut. Uf! Pe oameni parcă nici nu-i vedea, o vorbă drăguță n-auzeai de la el... Tot timpul era obsedat de ceva... Un mi-zantrop!
- ANTI (încet): Așadar, tu spui că n-a fost un erou?!
- ISMENA: Și pentru așa unu', tu ai vrea ca eu... Da' ce, ți e picată din lună?!

ANTI (*Incet*): Ți-e frică, Ismena...?
 ISMENA: Mie, frică? (*Deodată violentă*.) Da, mi-e frică! Eu nu am pe nimeni să mă apere... nu am un protector ca...
 ANTI (*uluit*): Ismena...!
 ISMENA (*Incet*): Iartă-mă...
 ANTI: Cum ai putut...
 ISMENA (*stăruitor, cu duioșie*): Iartă-mă, Anti... Iartă-mă... Dar știi, eu vreau să supraviețuiesc, să mă întorc acasă și să-l sculpt în obraz pe trădător!
 ANTI (*după o scurtă pauză*): Așadar... se pare că n-a fost un erou? Ci doar un om care n-a vrut ca oamenii să fie singuri. Nici eu nu vreau!
 ISMENA: Ce știi tu despre oameni?
 ANTI: Dar tu...?
 ISMENA: Eu — totul! N-am stat de pomană la o centrală telefonică. Cîndva, omul trebuia să fie profet dacă voia să afle ce gîndesc și ce fac semenii lui... Astăzi, e de ajuns să fi domnișoara de la centrală...
 ANTI: Cum, tu trăgeai cu urechea?!...
 ISMENA: Ba nu... că mi-o fi fost rușine! Ascultam cum se prefac, cum se mint, cum se înșală... Ah, știi ce le poate pielea!
 ANTI: Și cum... toți...?
 ISMENA: Cei care telefonează mult, toți! Nimeni nu merită să miști un deget pentru el! Ia ce-ți dă și... bună ziua!
 ANTI (*Incet*): Nimeni...?
 ISMENA: Începînd de astăzi, știu precis că nimeni pe lume. Cunoști tu pe cineva care merită?
 ANTI (*clătînd tristă, din cap, apoi deodată tresare și ridică ochii*): Da!
 ISMENA (*Incet*): Nu mi-ai pomenit niciodată de asta!
 ANTI: Nu m-ai întrebat.
 ISMENA: Tînar? (*Anti dă din cap aprobativ.*) Înalț? (*Idem.*) Haide, Anti, povestește-mi!
 ANTI (*zîmbeste*): N-am ce.
 ISMENA (*dezamăgită*): Iar începi, Anti...?
 Toată povestea asta ai născocit-o, așa-i...?
 ANTI (*repede*): Nu! (*Cu tristețe*.) Nu!
 ISMENA: Va să zică... e adevărat? Unde l-ai cunoscut...?
 ANTI: Treceam amîndoi în fiecare dimineață pe aceeași stradă. Îmi ieșea în întîmpinare surzînd...
 ISMENA: Și tu?
 ANTI: Eu... priveam în altă parte. Dar de fiecare dată, îl simțeam cînd trecea pe lângă mine. Totul nu ținea decît o clipă...

ISMENA: Student?
 ANTI: Da. Nu... Da!
 ISMENA: Ți-a vorbit?
 ANTI (*a vrut să dea din cap în semn că nu, apoi brusc*): Da. O dată.
 ISMENA: Și ce ți-a spus?
 ANTI (*degajat*): Mi-a spus: Domnișoară... Nu, n-a spus asta... Mi-a spus: de fiecare dată cînd dansai, eu mă aflui la galerie...
 ISMENA: Asta-i tot?
 ANTI: Locul lebedelor l-am văzut de treisprezece ori...
 ISMENA: Mda... N-aș putea spune că era prea isteț... Dar tu?
 ANTI: Eu l-am întrebat: florile acelea erau de la dumneavoastră, domnule?
 ISMENA: Ei bravo! Ca în romane.
 ANTI: Mă aștepta după fiecare spectacol.
 ISMENA: V-ați iubit?
 ANTI (*dă din cap, în semn că nu, apoi*): Da.
 ISMENA: Și n-a vrut să te ia...? I Boiernășul...
 ANTI (*șovăie*): S-a dus la partizani.
 ISMENA: Ah... atunci... cu siguranță... l-au ucis.
 ANTI (*violent*): Nu! Nu!
 ISMENA: Întotdeauna cad oamenii cumsecade, iar lichelele continuă să tragă sforile la telefon. (*Cu voce schimbătă*.) Sau... cîtreieră străzile și o duc bine.
 ANTI (*privește în întuneric*): Pe Polly l-au ucis.
 ISMENA (*pierzîndu-și răbdarea*): Iar începi!
 ANTI (*o trage spre fereastră*): Privește... Umbra barăcii noastre se întinde pînă la locul de execuție! Uite, picioarele li sînt în umbră! Putem ajunge la el apărute de întuneric, îmi ajută?
 ISMENA: Nu! N-are nici un rost!
 ANTI (*tulburată*): Nimeni altul n-o poate face, în afară de noi...! Nu înțelegi?! Numai noi!
 ISMENA: Nu vreau să aud nimic! Oamenii sînt fiare! Și acum, la culcare!
 ANTI: Am să-l îngrop eu! Și tu faci întotdeauna ceea ce vrei.
 ISMENA (*o scutură*): Vino-ți în fire! Ai suferit atît! Am îndurat attea împreună! Anti, vrei vreo două după ceafă...?
 ANTI: Am să-l îngrop.
 ISMENA: Anti! Știi bine că-mi ești drag! Acum nu mai am pe nimeni în afară de tine! Te iubesc ca pe o soră, Anti!
 ANTI: O să-l îngrop.
 Întuneric. Corul izbucnește, se aude tot mai tare, apoi se stinge.

CORTINA

ACTUL II

Scena aceeași ca în actul I-ntîi. Corul se stinge. Josef e treaz.

ZEMAN: De ce nu dormi? De obicei «zuganții» dorm bîstean. Cît mai sînt în viață.
 JOSEF: Zburuie gîndurile în mine ca un deșteptător.
 ZEMAN: Ține minte ce-ți spun: dacă te lasă să dormi — dormi. Cînd poți mîncă, mîncă.

Și nu fă nici o mișcare de prisos, dacă nu ești obligat s-o faci.
 JOSEF: De ce?
 ZEMAN: Peste cîteva zile, ai să înțelegi. Gardianul ți poate crăpa capul cu blta, uite așa în glumă. Dar în afară de asta mai există aici și altfel de moarte.

IOSEF (*Închide ochii pe jumătate*): Ce fel?

ZEMAN: Din aceea... cum să zic... normală...
Începi deodată să te desumfi ca un balon înșepat.
Simți cum te părăsesc puterile și nu mai poți face nimic. Începi să te chești. Începe marea bătaie.

IOSEF (*Încet*): Ce bătaie?

ZEMAN: Ori tu, ori... moartea. Începi să-ți drămuiești forțele, să aduni firimiturile de pline, clipele de nemăsură, somnul... Și, deodată, nu-ți mai pasă nici de istorie, nici de idealuri, nu mai ești... student la politehnică, ci un maldăr de celule.

IOSEF: Nu! Eu nu vreau să putrezesc aici de viu.
ZEMAN: Ba vrei. Dracu știe de ce, dar fiecare vrea să putrezească cât mai lent. Ai să înveți să furi zgîrciuri, să faci negustorie cu rațiile de salam de cal... Ai să înveți chiar să și cerșești...
IOSEF: Nu! Nu vreau!

ZEMAN: ... și deodată, o să-ți dai seama că totul e zadarnic... Destinul acesta te hărțuiește ca un cline de vîntoare. Îți adulmează urmele chiar din clipele în care te-ai născut... Și, deodată, te-ajunge... Simplu: ești al zecelea la rînd!

IOSEF (*nedumiric*): Al zecelea la rînd...?

ZEMAN: Da. (*Cu ton de comandă*): Încolonarea! Din zece în zece, numără! Al zecelea, un pas înainte! La stînga! Înainte, marș! Pe loc, stai! Foc! Ai fost al nouălea? Ai scăpat cu viață. Ai fost al zecelea... (*Pe alt ton*): Uită-te la mine. Cum arăt?

IOSEF (*șovăind*): Normal...

ZEMAN (*ordîndu-i ceață*): Privește... nu mi se face aici un buboi?

IOSEF (*se uită*): Nu.

ZEMAN: Ba eu simt că da... Și știi tu ce înseamnă asta aici? Te înțepă o așchie și peste o săptămînă ești luat de Leichenrägeri... (*Din nou cu altă voce*): Umblam cu cele mai frumoase fete din Kremnica...

IOSEF (*jenat*): Ai să mai umbli...

ZEMAN (*absent*): Îmi cade părul... dinții mi se clatină... Nu de mult am calculat în gînd o regulă de trei simplă. Îmi spuneam că dacă mai rămîn aici încă două luni și jumătate, mă voi subția într-atît de mult încît o să mă pot strecura printre sîrme... Numai că, aici, regula de trei simplă nu este valabilă. Cel puțin pentru noi.

IOSEF: Dar pentru cine este valabilă?

ZEMAN: Hm! (*Zîmbeste*). Stăteam o dată în spatele barăcii. Cînd, ce să vezi?! De gardul de sîrmă s-a apropiat o mișcă. O pisicuță tărcată... O văd cum se ghemuiește toată, cum vrea să se strecoare pe sub sîrma de jos... Își lipește burta de pămînt... se trîște... Dumnezeu! atotputernic, îmi zic în sine mea, ea da și eu nu! Ucid-o, doamnă! Dar ea, javra s-a strecurat — și iat-o, la clița pași de mine, dar în libertate! Pisicile, muștele, gândaci da, și eu...

IOSEF (*încet*): Peste cîteva săptămîni, cînd te vei întoarce acasă, totul va fi lărat în ordine.

ZEMAN (*scuturînd din cap*): Nu va fi... Cînd am venit încoace, mi-am zis: primul lucru, păstrează-ți firea... rangul, demnitatea... Dacă omul se bărbiereste în fiecare zi, rezistă singur și în junglă... N-am folosit cuvinte triviale... m-am gîndit la lucruri mărețe...

IOSEF: Și de ce ai încetat?

ZEMAN (*continîndu-și expunerea*): «În ordine»...! Dacă aș putea spune: lagărul asta n-a fost niciodată, Krone n-a existat, omul nu poate să decadă în asemenea hal, omul e înclinat la creație și nu un număr în poziție de drept, un număr cu urechile degerate... (*Tulburat*): Dacă asta ar fi numai o halucinație bolnavicioasă care se risipește o dată cu revărsatul zorilor... Da, atunci totul ar fi în ordine! (*După o scurtă pauză*): Îți poți imagina c-o să-i mai treacă prin minte cuiva vreodată să mă sădească meri sau să facă jucării... după ce va afla toate astea...?

IOSEF: Atunci voi... de ce... vă întreceti cu moartea? De ce adunați firimiturile...? N-ar fi oare mai simplu să...

ZEMAN: Hm... Dacă pe lumea asta n-ar exista frica... (*Spre fereastră*): Cîndva de mult... adică nu, nu de mult, era chiar astă primăvară... Mergeam cu elevii mei prin munții Kremitei... Desenam semnele și indicatoarele turistice... Pe acolo, oamenii se orientează după indicatoarele mele... (*Cu voce schimbătoare*): Dar cînd au început să cadă bombe... cînd nimeni habar n-avea cu cine vom merge... am început să mă întreb: dar mie cine îmi va desena tăblițele indicatoare...? În viața mea, unde sînt semnele albe și verzi...? (*O clipă de tăcere*)... Cînd se va lumina, ai să vezi în fața ta o tăbliță cu o inscripție...

IOSEF (*fără să se miște*): Și ce scrie pe ea?

ZEMAN: «Teritoriul Comandamentului. Dincolo de această graniță focul se deschide fără somație».

IOSEF: Te gîndești uneori la... tăblița aceea?

ZEMAN (*încuviîncează din cap*): Și... ți-e frică?

ZEMAN: Dacă vrei să știi, cîteodată îmi spun... Altfel vreau cît ți-e frică, e bine. Încă nu ți-e totul indiferent! Cînd vei înceta să-ți mai fie frică... atunci, nu-ți va mai rămîne pe această lume decît un singur punct fix.

IOSEF: Tăblița aceea? (*Deodată, violent*): Mie nu mi-e teamă! Nu! Nu mi-e teamă!

PROFESORUL (*întîlnindu-l din cap*): Zeman!

ZEMAN: Cum? Tu nu dormi?

PROFESORUL: Ascultă, Zeman, cît mai ai de gînd să-l asasinezi pe băiatul asta?

ZEMAN: Eu, îl asasinez? Ai înnebunit...?

PROFESORUL: Îl sufoci! Îl picuri otrăvă în vin!

ZEMAN: Spun ce gîndesc! (*Se apropie de profesor*)

Tie, asta nu-ți place, nu-i așa?

PROFESORUL (*stîmpește*): Nu-mi place cînd cineva scornește prostii și caută să le impună și altora!

ZEMAN: Josef are dreptul să gîndească ce vrea!

Fiecare are acest drept!

IOSEF: Asta-i adevărat!

PROFESORUL (*sore în sus*): Aici, fiecare are dreptul la ceea ce vor și toți ceilalți! Ține minte asta, Zeman! La panică n-are nimeni dreptul!

ZEMAN: Nu ți-a la mine! Deocamdată, nu sînt încă argutul tău!

Scurtă pauză.

PROFESORUL (*se stăpînește*): Peste puțin timp se împarte supă! Mișcă!

Zeman adună furios gamelele de tinichea; iese

¹ Cărtori de cadavre — N. T.

JOSEF (*uitându-se la profesor*): De fapt, dumneavoastră ce materie predăți, domnule profesor?
PROFESORUL: Nici una. Așa mi se spune: profesore.

JOSEF: Dar unde ați lucrat?

PROFESORUL: Într-o tipografie. Tu nici nu te născuseși, când eu muncam în legătorie. (*Se apropie împleticindu-se.*) Ascultă Josef, ... când n-are să-ți mai fie teamă... atunci, să știi, nu va fi sfârșitul, ci, dimpotrivă, abia începutul. Pricepi? Și unicul punct fix nu-i tăblița aceea, ci tu. Și noi, și toți acei care știu acest lucru! A înceta să lupți — asta înseamnă sfârșitul.

JOSEF: Și ce-i mai bine: să mori în rate sau...

PROFESORUL (*zîmbeste straniu*): Să-ți spun ceva... știi... astă toamnă au fost aduși aici niște prizonieri ruși... erau flămânzi, bătuți, zdrențăroși... dar mergeau ca un regiment în pas de marș... l-au lăsat sub cerul liber, în spatele sirmelor, în ploaie... iar seara, când s-a lăsat întunericul, s-a auzit deodată un bubuit prelung care creștea... creștea, până a răbufnit ca o colană de flăcări... Cîntau. Un cîntec vechi despre un corb negru... (*După o clipă*): Tot lagărul asculta... Nimeni n-a strigat la el... Și SS-știi, și gardienii, toți li ascultau cum cîntă în ploaie... iar pe noi, ne-a cuprins, deodată, un dor nebun de viață.

JOSEF (*după o pauză*): Și ce s-a întâmplat cu ei?

PROFESORUL (*cu voce schimbată*): L-au măcinat ca la moară. L-au pus să muncească în „pas alergător”. Au cărat pietroaieca robii la piramide. Acela care apuca o piatră mai mică, era ucis... Au mai rămas doar clișiva... Și totuși... au adus în lagăr un uriaș suflu de libertate...

JOSEF: Unii știu să se bată... alții nu. Eu am învățat să construiesc poduri.

PROFESORUL (*rar*): E unul și același lucru.

JOSEF: Dar acest Zaris... ție să construiești poduri...? (*Îi privește amândoi cum doarme pe prici.*) Asta, zic și eu nervi...!

PROFESORUL (*binevoitor*): Știi că a fost pe frontul de răzăr? A trecut dincolo și rușii l-au lansat înapoi cu parașuta în timpul insurecției.

JOSEF: Hm... Și locotenentul doarme... (*Revoltat*): Asta-i nemaipomenit! (*Se apropie brusc de patul locotenentului și smulge pătura: În locul locotenentului se află însă talaj și zdrențe îngrămădite de parcă ar fi un om.*) Unde e locotenentul...?!

PROFESORUL: Nu știu. Liniștește-te! (*Se apropie, cu voce scăzută*): Zeman se înșală! Omul n-are aici numai de adunat firimiturile și secundele... Nu e numai un maldăr de celuloză, care dor sau pier... Omul are o țintă spre care se îndreaptă! Și nu se gîndește veșnic la inscripția de pe tăblița aceea!

JOSEF (*izbușnește*): Nu?! Dar dacă i-ar smulge unghiile...? Dacă i-ar arde călcîiele și i-ar frînge oasele...? Nici atunci nu s-ar glîdi la ea!

PROFESORUL: Care va să zică așa... De asta ție-e ție frică, băiete...

JOSEF (*parcă delirînd*): Da! La noi ție toată lumea ce se întîmplă la Gestapo! Din clipa în care m-au prins, numai asta mă obsedează!

PROFESORUL: Și de ce ție-e frică, de dureri...?

JOSEF (*șipd*): De mine! De mine, mie-e teamă! Ce-o să fac? Cum o să mă comport...? Mă

știu cum sînt cînd pic la examene, cînd mint, cînd joc volei... Dar nu știu ce-aș face dacă m-ar tortura...! Nu știu despre mine nimic! Poate că sînt o zdrență! O lepădătură! Un trădător! Poate aveți dreptate că nu vă inspir încredere...

ZARIS (*se trezește*): Mama voastră de intelectuali căcăngi! Nici să doarmă nu mai poate omul cu voi aici!

PROFESORUL (*zîmbeste*): Scoală. Zaris! Să construim poduri!

ZARIS: Ce fel de poduri?

PROFESORUL: Poduri obișnuite. Din acelea peste care oamenii trec dintr-o parte în cealaltă.

ZARIS: Și pe care apoi, cu o încălțătură zdravănă de dimanită, le poți arunca în aer?

PROFESORUL (*zîmbeste din nou*): Nu. Din acelea care nu pot fi aruncate.

ZARIS: Uite ce e, profesorașule, un asemenea pod n-a apucat încă nimeni să construiască.

PROFESORUL: Ba poate că da. (*În clipa aceea intră Anti*): Tonka!...

ZARIS: Acum? Vrei să ne împuște pe toți ca pe niște cîini turbați?

PROFESORUL: Tu nu vezi că începe să se lumineze?... De ce ai venit?

ANTI (*pe foșă*): Se cîntec semnele unei nopți agitate.

Încet: Eu nu pot... Mai degrabă aș căra un bolovan pe un vîrf de munte...

PROFESORUL (*devine mai atent*): Ce nu poți face, fetișo?...!

ANTI: Singură nu sînt în stare. Parcă aș fi vrăjdită... Parcă mi s-ar fi scurs tot singele din vine...

ZARIS: La dracu, ce tot bolborosești! Tonka!

ANTI: Singură nu pot... să-l îngrop.

PROFESORUL: Pe Polly...?!

ANTI: E atît de mare... și de greu. Și-i ca un sloi de gheață.

JOSEF: Aiurează, nu vedeți, are febră...

ANTI: Mi-s minile slabe. Degetele îmi singerează... Toată pielea mi-am zdrelit-o... Și tot timpul mi-a fost teamă să nu se trezească...

ZARIS: Cine te-a trimis să-l îngroapi?

ANTI: Nimeni. Dar singură nu sînt în stare. Trebuie să mă ajuteți.

JOSEF (*încrăenit*): Și de ce trebuie tocmai ea să-l îngroape? Nu sînt aici destui bărbați care...

ANTI: Nu pot să închid ochii. Tot timpul îl văd cum zace acolo atît de mare și de părăsit.

ZARIS (*privind-o fix*): Du-te și te culcă. Tonka!

ANTI: Cînd sînt lîngă el, mi-e frică de el... Cînd mă îndepărtez, mi-e frică pentru el...

ZARIS: Ascultă, ce-ți pasă ție de el?!

ANTI: Mereu îl văd... Pe el... pe oamenii care stau și așteaptă la ferestrele barăcilor...

JOSEF: Ce așteaptă...?

ANTI: Să vină prietenii lui Polly. Să-l înmorminteze. Îmi ajutăți...?

PROFESORUL (*străduitor*): Tonka! Îndată se luminează... Acum e prea tîrziu.

ANTI: Umbra barăcii noastre li ajunge pînă dincolo de picioare — nu trebuie decît să te întinzi puțin și...

PROFESORUL (*la fel*): Trebuie să așteptăm pînă diseară.

ANTI: Dar diseară îmi ajutăți...? (*Încet*): Nici lîsmena nu vrea să mă ajute, nimeni! Și singură nu sînt în stare.

JOSEF (se apropie repede de ea): Tonka! (Se corectează:) Domnișoară...

ANTI (care tocmai se pregătea să plece: se oprește și-și ridică privirea spre el): Vă rog...

JOSEF: Eu... vă ajut eu.

ZARIS: Tonka, nu te prosti! Pleacă odată! Vrei să te ucidă!

ANTI (nu-l ascultă; către Josef): Tu...! Nu — tu nu! (După o clipă:) Cum, te-ai și obișnuit...?

JOSEF: Nu.

ANTI: Să nu faci asta! Nimic nu-i mai rău aici ca obișnuința.

JOSEF: Dumneata... tu... ești de mult... aici?

ANTI (după o clipă): De douăzeci de ani. (Pauză scurtă.) Omul nu se află aici numai din momentul în care a fost descărcat din vagon. (Josef nu înțelege.) Omul vine aici... cum să zic... cu totul... Cu amintirile, cu păpușile, cu nota doi la geografie...

ZARIS (stăruitor): Da! pleacă odată, fetișo! Să nu te mai vad!

JOSEF: Și cum... cum de-ai ajuns aici...?

ANTI (după o clipă): Am gluit zece nemți. Cite unul pe noapte.

JOSEF (cu tristețe): De ce vorbești așa?..

ANTI: Au găsit la mine sub pat un tanc.

JOSEF: Va să zică... tot așa... ca și mine... Printr-o întâmplare...

ANTI (suride): Print-o întâmplare chiar — nu. (Încet:) Am ascuns un om.

JOSEF: Ce fel de om?

ANTI (rar): Un om bun. Tânăr. Era atît de istovit.

JOSEF: Și cum îl chema?

ANTI: Nu știu. Era atît de singur! Poate că nici n-avea un nume. Și eu eram singură...

JOSEF: Știi că e urmărit...?

ANTI: Altfel de ce l-aș fi ascuns...?

JOSEF: Și ce s-a întâmplat cu el?

ANTI: Nu știu. Unui astfel de om nu i se poate întâmpla ceva obișnuit, nu-i așa...? Am mai apucat să-l văd pe acoperișul casei vecine, în timp ce fugea de la mine.

JOSEF (după o clipă): Și... pe urmă?

ANTI: Poate că și-a desfăcut brațele și a zburat înapoi de unde a venit.

JOSEF: Sau poate l-au împușcat fasciștii.

ANTI (îngîndurată): Nu. Nu. Mai curînd... cum am spus eu.

ZARIS: Gata, ajunge! (O apucă brusc pe Anti de mînd. Fata zîmbește. Se lasă condusă.)

JOSEF (privind în urma ei): Cum de a ajuns aici...? Aici...?

PROFESORUL: Cum am ajuns cu toții.

JOSEF: De unde e...?

ZARIS (se înapoiază): Tot îți se mai pare cunoscută?

JOSEF (clătînd din cap): Nu.

PROFESORUL: E din Bratislava. Am mereu impresia că n-o cheamă Antonia, ci Kristina.

JOSEF: Și ce făcea acolo, la...?

ZARIS: La toți dracii, de unde vrei să știu...? Da! în definitiv cine ești tu de ne tot lei la întrebări!

JOSEF (împerturbabil): Dar aici, unde lucrează?

PROFESORUL (nedumilit): Cine?

JOSEF: Cum cine?!. Fata asta! Luați de la ea pline și nu știți nimic despre ea...?

PROFESORUL (încet): Unde lucrează...?

JOSEF: La fabrică?

ZARIS: Ce fabrică...?!

JOSEF: Există totuși o fabrică aici, nu?

PROFESORUL: Fabrică?!

JOSEF (ca și cînd și-ar aduna gîndurile): Două fabricute mai mici, nu...?

ZARIS: De unde dracu le-ai mai scos și pe astea...?

JOSEF (rar): Cînd ne-au descărcat din vagoane...

PROFESORUL: Da, ai dreptate. Există aici două fabricuțe, chiar lângă rampă. Lucrează în ea deșinuți.

ZARIS (o înțelege, îl face jocal): Tu, însă, ai să lucrezi cu noi, dacă te-ai dat aici! În echipa de lăcătuși! Ai ținut vreodată în mîna o pilă?

JOSEF: Dar Tonka... tot în fabrica aceea lucrează?

ZARIS (iritat): Sigur! Sigur! Și mai isprăvește odată!

JOSEF (usurat): Asta-i bine.

PROFESORUL (încruntat): Ce e bine?

JOSEF (încet): Că alea de acolo sînt...

ZARIS: Da! ce-ai crezut că sînt?!. Biserici...?

JOSEF (repede): Eu n-am crezut nimic...

ZARIS: Atunci ce tot ne zgîndări...?

JOSEF: În vagon era unul care spunea...

PROFESORUL: Ce spunea?

ZARIS: Ei, fir-ar să fie... ce spunea?!

JOSEF (se întoarce către el, foarte tulburat): Spunea... că aici oamenii sînt arși! Mai întîi li asfixiază, și apoi li ard în cuptoare! (Cu patîmă:)

Dar asta nu poate fi adevărat, nu-i așa?!

PROFESORUL (după o clipă): Nu, băiete, nici vorbă. Cum ar putea fi adevărat?!

JOSEF (afînd din adînc, cu satisfacție): Nu spuneam eu...? Asemenea monstruoziități nu s-cu puțință...

ZARIS (cu încordare): Sigur că nu! Cum ar fi cu puțință?!

JOSEF: Adevărul își are și el limitele lui.

PROFESORUL (încet): S-ar deschide pămîntul și ar înghiți totul dacă...

JOSEF: Nu, pămîntul nu s-ar deschide... Dar cine ar putea să-și încarce conștiința cu asemenea grozăvii...?

ZARIS (retrăgîndu-se): Ei, vezi, asta e! Cine? Ce timpiciei!

JOSEF: O dată, pe strada noastră unul s-a asfixiat cu... gaz de iluminat... A fost un spectacol înfrîntor... Dar doi... sau douăzeci de odată... Nu! Pe seama dușmanului nu trebuie să răspîndim asemenea monstruoziități de neconceput! Pe urmă, oamenii nu mai cred nici ce-i adevărat! (Încă nu s-a convins pe el însuși:)

Care popor ar putea să-și asume această răspundere? Istoria ar trebui să se oprească în loc!

PROFESORUL (încet): Popor...?

JOSEF: În secolul douăzeci! În inima Europei!

PROFESORUL (degajat): Am văzut în ultimele luni atîția morți... Dar nici unul dintre ei n-a fost victimă vreunui popor.

ZEMAN (între două supra, tulburat): Oameni buni.

o veste senzațională!

ZARIS: Ce s-a mai întîmplat...?

Afară începe să se lumineze.

ZEMAN: Vine o comisie!

PROFESORUL: Ce fel de comisie?

ZEMAN: A Crucii Roșii Internaționale!

JOSEF: Aici?!

În lagăr?

ZEMAN: Pe la bucătărie, numai despre asta se vorbește!

ZARIS: Și cine nu crede, să se ducă la bucătărie! În lagăr tot n-o lasă ei să intre...

ZEMAN: Și de ce nu?!

ZARIS: Ar însemna să-și dea singuri cu parul în cap! Ar trebui...

Schimb de priviri.

ZEMAN (*iritat*): Da, adevărat! Nu-și vor putea permite față de elvețieni, de suedezi... În fața întregii omeniri...

JOSEF: Tu crezi că...

ZEMAN: Da, cred! În sfârșit vor fi obligați să ne dea hrană, îmbrăcăminte, medicamente! Să ne lase să scriem acasă!

JOSEF (*cu speranță*): Dacă e adevărat... atunci...

PROFESORUL (*idios*): E o prostie!

JOSEF: Dacă e adevărat... atunci, mă duc la ei și le spun...

ZARIS: «Scuzați, vă rog, știți, eu mă aflu aici dintr-o eroare, am fost luat dintr-o simplă întimplare...»

JOSEF: Da! Da! Neutrii vor trebui să înțeleagă acest lucru!

ZARIS: Exact. Iar nemții or să te lase numai-decît să te apropie de ei: «Nu vă supărați, deținutul Josef ar vrea să vă spună ceva!»

ZEMAN: Trebuie să ajungem la ei! Cu orice preț!

ZARIS: Timpenii!

ZEMAN: De-ar fi să se coste și viața! Trebuie să le spunem adevărul!

PROFESORUL (*stăruitor*): Prieteni! Fiți înțelepți! Ce v-a apucat...? Parcați fi copii mici...

JOSEF (*se apropie*): Zeman are dreptate. E datoria noastră!

ZARIS: Ia te uită, țincul, a venit să ne învețe care ne sînt îndatoririle!

JOSEF: De-ar fi să ucidă și jumătate din noi și tot trebuie să ajungem la comisia internațională...

ZEMAN: Dacă cei din celelalte barăci n-au posibilitatea, noi însă putem! Sîntem singura echipă mobilă din tot lagărul! Toți sînt cu privirile ațintite spre noi... (*Întră locotenentul: Zeman, nerăbdător:*) E adevărat ce se vorbește?

LOCOTENENTUL (*îngîndurat*): Adevărat... Tot lagărul se uită la noi...

ZEMAN (*violent*): Comisia!... Ce se aude cu comisia...?! Vine?!?

LOCOTENENTUL (*obosit, se apropie de pat, încet*): Azi noapte i-au scos din barăci pe Gustl, pe Philipp, pe Boris, pe Broniek, pe Feri... Pe furierul Heinz de la cancelarie... În total nouă...

PROFESORUL: Și pe Heinz...?!

LOCOTENENTUL: Da...! Îți amintești ce nenorocit era cînd l-au adus... Și cite vieți n-a salvat omul asta!... (*Zîmbește*): De fapt, abia aici în lagăr, a început să trăiască...

ZARIS: Cu alte cuvinte, Polly... totuși... a vorbit...?

PROFESORUL: Nu e absolut sigur.

ZEMAN: Și ce-au făcut cu ei...?!

LOCOTENENTUL: I-au snopit în bătai, apoi l-au ținut în cazemată. Restul își poți închipui...

ZEMAN: Doamne, dumnezeule! (*Cu voce schimbătoare*): Așadar, le-a venit rîndul... din zece în zece...

ZARIS (*concentrat, straniu*): Prin urmare... și pe Heinz...? Și pe Gustl...?

LOCOTENENTUL: Da!

ZARIS (*nu înțelege*): Dar pentru dumnezeu... cit poate omul să...

ZEMAN: Și de ce nu...? Aici omul e în stare de orice... E ceva ce plutește în aer ca o molimă... Te pomenesti că o purtăm în adîncul nostru de cînd lumea... Trăiești cu ea fără să știi.

PROFESORUL: Dar pe Iohann... l-au prins? LOCOTENENTUL (*idios*): Nu! (*Degajat*): Pe asta nu vor pune mina... niciodată!

JOSEF (*tulburat*): Vor veni și aici...? Dar bine, eu...

ZARIS: Da, știm! Tu n-ai nimic comun cu deșinușii politici. Pentru asta n-or să te pună la același zid cu noi.

ZEMAN (*încordat, privind într-un punct fix*): Poate... poate că vor fi siliți să renunțe la planurile lor... cînd va veni comisia... Doar nu e cu putință ca în fața întregii omeniri să...

Da... da... au să-și silească - în numele... (*Violent*): Trebuie să mizăm totul pe o singură carte și... să spunem adevărul.

PROFESORUL (*de lingă fereastră*): Ah! De s-ar lumina o dată... E cite o noapte care nu se mai sfîrșește...

ZARIS: Ninge...?!

LOCOTENENTUL: Da.

ZARIS: Fir-ar să fie de treabă!

PROFESORUL (*dă din cap*): Da, da, zăpada se topește în bocanci... Zăpada e boală curată...

LOCOTENENTUL: Zăpada e trădătoare. În zăpada se văd urmele...

ZARIS: Sub zăpadă sînt mine. Umbli printr-o pădure... frunzișul e acoperit de o pulbere albă, curată... și sub ea... mina. Cine o va călca? Eu? Sau cel de lingă mine...? La dracu, eu vreau să văd cu cine mă lupt...

PROFESORUL: Aici, toată viața se scurge așa: trăiești ce trăiești și deodată... Unul calcă azi peste mină... Altul mine...

LOCOTENENTUL (*de lingă fereastră*): În zăpadă se văd urmele... și toți urmăresc cu înfrigurare ce se va întîmpla cu Polly.

PROFESORUL: Au și aflat că punem la cale ceva?

LOCOTENENTUL: Vestea s-a dus din baracă în baracă... s-a întins ca o flacără... Oamenii așteaptă...

PROFESORUL: Curînd vor afla de cei nouă azvîrliti în cazemată...

LOCOTENENTUL: Da. Și se vor întreba: a mai rămas vreunul...? Și cine e mai tare...? (*Cu voce schimbătoare*): Și în șinele lor își vor spune: Să rezistăm, să rezistăm! Ce rost mai are!

ZARIS (*explozează*): Ha! Ha! Cine e mai tare! Krona sau Tonka...? Ei bravo!

Deodată, din adîncul lagărului se aude un strigăt îndepărtat: «Achtung! Mützen ab!» Strigătul se apropie purtat de glosuri diferite. Însoțite de un tropăt de cisme cu ținte; în cele din urmă, în imediata apropiere a scenei se aude: «Achtung!»

Se face liniște. Nu intră nimeni. Discuția continuă în șoaptă, cu încordare.

PROFESORUL (după o clipă): Sînt în camera F.

LOCOTENENTUL: Linște!

Toți ascultă cu încordare.

ZARIS: Ce-or fi căutînd acolo?

LOCOTENENTUL (nemiscat, cu voce fermă):

Anchetează...

ZEMAN: Ce? Pe cine?

PROFESORUL: Locotenente, ce s-a întîmplat...

Scurtă pauză.

LOCOTENENTUL (cu voce schimbătoare): În noaptea

asta cineva s-a apropiat de Polly.

PROFESORUL (încet): Tonka.

ZEMAN: Ce-ai spus?

PROFESORUL: A fost aici acum cîteva clipe...

ZARIS: Ne-a cerut s-o ajutăm!

LOCOTENENTUL (îngîdurat): Nu putea să fie

Tonka.

ZARIS (îritat): Și, de ce, mă rog...?

LOCOTENENTUL: Pentru că Polly a fost găsit

în altă poziție decît aseară. Tonka, sărmana,

e slabă ca o mîscă! Iar Polly era înghețat,

una cu pămîntul.

ZEMAN: Atunci cine ar fi putut să fie?

LOCOTENENTUL: Zaris — tu nu știi...?

ZARIS: Nu, nu știu. (După o clipă:) De unde

dracu, vreți să știu eu?

LOCOTENENTUL: La companie, ori de cîte

ori se săvîrșea vreo acțiune necugetată pe

cont propriu, tu erai primul care știai de ea.

ZARIS (violent): Nu mai spune! Dar cînd era

nevoie să se treacă printr-o postură nemîștră

și să se arunce granate în Orskomando — tot

eu eram primul care afla! De asta ce zici?

ZEMAN: Pentru numele lui Dumnezeu, nemții

sînt în camera F!

ZARIS: Și cînd trebuia transportat radioemîțătorul

prin focul de mitralieră, cine știa primul? Profe-

sorul? Ori poate Zeman? Ce vreți de la mine?

LOCOTENENTUL: Disciplină!

ZARIS: Fac ceva pe disciplina ta! Cînd om porni

la atac, atunci să-mi vii cu disciplină! Să putrezesc,

știu și singur!

ZEMAN: Pentru Dumnezeu!... vă implor...

sînt alături! În spatele acestui perete...

ZARIS: De ce nu mă lasă în pace?

LOCOTENENTUL: ...Ascultă Zaris... cîteo-

dată omul trăiește douăzeci de ani fără să-i

pese cum a trăit și ce a făcut în acest timp.

Dar aici contează fiecare secundă... fapta cea

mai mîruntă. S-ar putea ca, peste cîtiva ani,

să te trezești întrebîndu-te...

ZARIS: Peste cîtiva ani! Pe mine mă interesează

ce va fi peste cinci minute...? Peste cîtiva

ani!...

LOCOTENENTUL (tdios): Atta timp, Zaris, cît

sîntem împreună, nu pot îngădui...

ZARIS: Cît sîntem împreună! Ha! La urma

urmei cine v-a adus în Schlosserkomando? Cine

v-a făcut lăcătuși mecanici! Vă lăfați în baracă,

vă plimbați prin lagăr și vă faceți politica voastră,

în timp ce eu măsturesc lăcătește pentru voi! Eu!

În clipa aceea, din vecinătate se aud două împușca-

turi.

JOSEF: Ce-o mai fi și asta!... (După o clipă):

Au ucis pe cineva...?

ZARIS: Aici nu se trage în vînt.

JOSEF: Dar de ce?... Pentru ce?

Carul bărbătesc răsundă în surdina.

ZEMAN (desperat): Doamne, Isuse Cristoase!...

Eu unul nu mai pot...

LOCOTENENTUL (se apropie): Să-ți spun ceva,

Zeman...

ZEMAN (îritat): Da știu. Despre tatăl tău, o

știu pe dinafară: cîzmar, cîrpaci, răspîndea

broșuri și era mai mult la pușcărie decît acasă...

Știu tot... Ei și?

LOCOTENENTUL: Ei, află că nici n-aveam de

gînd să-ți vorbesc despre el. Dar, dacă tot ai

început, atunci am să-ți mai spun ceva: Uneori,

cînd mai avea și norocul să nu zacă în pușcărie,

lucra pentru boieri pantofi de comandă...

Trebuia să le deseneze laba piciorului cu plavazul

pe o bucată de hîrtie... și, în timpul

asta, era obligat să stea în genunchi în fața lor.

ZEMAN (încet, obosit): ...Ce-ți veni cu asta...

acum...?

LOCOTENENTUL: Eram un copilăndu. Dar

mă apucau toți dracii cînd îi vedeam așa...

O dată am început să țip: Nu Ingenunchia

în fața lor! Murise de mult și eu tot continuam

să mă trezesc noaptea... Îl vedeam în genunchi

în fața lor, umil, încărunchit... (Cu patimă:)

Orice, numai să nu Ingenunchiem în fața lor...!

Orice, numai asta nu! Întelegi, Zeman...?

PROFESORUL (din dreptul ferestrelor): Pare că

astăzi, va fi o zi întunecoasă... Ninge de zor...

Polly... poate nici nu se mai vede...

JOSEF (îngîdurat): Dar de ce?... De ce l-au

ucis...?

LOCOTENENTUL (zbiară): Achtung! Atențiune!

Drepti!

Carul s-a stins. Intră Storch cu arma în mînd:

În urma lui, Krone cu mantaua pe umeri, pare

un spectator pasionat.

KRONE: Continuă, Storch.

STORCH: la s-auzim! Nici din odaia asta n-a

ieșit nimeni toată noaptea?!

LOCOTENENTUL: Nimeni, Herr Oberschar-

führer!

STORCH: Aha! Care va să zică nimeni n-a încercat

să care hoitul deșinutului executat?!

LOCOTENENTUL: Nimeni, Herr Oberschar-

führer!

STORCH: Prin urmare, executatul s-a ridicat și

a vrut singur s-o ia din loc, așa-i?!

Da sau nu...?

LOCOTENENTUL: În zăpadă rămîn urme.

STORCH (înmărmurit): Cum?!

Krone zîmbește.

LOCOTENENTUL: Dacă ar fi ieșit careva dintre

noi afară, s-ar vedea urmele.

STORCH (nu găsește răspuns): Adică, tu îți

închipuie că-i să mă duci pe mine de nas cu vorbe

din astea...? Știi, că în toate barăcile vecine

cu locul de execuție, am împușcat cîte un deșin-

nut? Știi, ori nu știi?!

LOCOTENENTUL: S-au auzit detunăturile, Herr

Oberscharführer.

STORCH: Aici... alături... a fost împușcat

grecul ăla mic, roșovan...

LOCOTENENTUL: Jawohl, Herr Oberschar-

führer.

STORCH: Hm... Și... ce crezi... el a fost...?

LOCOTENENTUL: Nu știu, Herr Oberschar-

führer.

STORCH: Cum, adică, nu știi? Vrei poate să spui că noi împușcăm nevinovați? (Locotenentul toce.) Dacă l-am împușcat, înseamnă că a fost vinovat! Repetă!

LOCOTENENTUL: Dacă l-ași împușcat, înseamnă că a fost vinovat, Herr Oberscharführer.

STORCH: Mai bine o sută la zid, decât să scape un vinovat! Printre o sută se găsește întotdeauna și un vinovat. E clar, du Schweine, du...!

LOCOTENENTUL (Îl privește): Clar, Herr Oberscharführer.

KRONE: Ce s-a întâmplat, Storch...? Continuă, te rog.

STORCH (cu voce răgușită): Imediat. (Către Josef:) Arată minile! (Josef le arată înspăimântat.) (Lui Zeman:) Minile! (Se apropie de Zaris:) Minile...!

PROFESORUL (deodată, încet): Herr Oberscharführer...

STORCH: Gura! Să vorbești când ești întrebat! (Se răzgîndește.) Ce vrei?

PROFESORUL: Din odaia noastră, nimeni n-a vrut să-l înmormînteze pe deținutul Kühne.

STORCH (vigilent): Așa? Și de unde știi...?

PROFESORUL: Dacă ar fi vrut, ar fi făcut-o. STORCH (mai înțu nu înțelege, apoi ridică brațul gata să dea): Fir-ai tu să fii de jigodie bătrînă și obraznică...

LOCOTENENTUL (repede): Herr Oberscharführer... deținutul 98276 a vrut să spui... că n-a putut să fie nimeni din această încăpere... pentru că, altminteri, ar fi trebuit să știe și ceilalți.

STORCH (zbrlăd): Gura! Eu n-am venit aici la taifas. Am venit să împușc!

KRONE: Un moment, Storch! (Către locotenent, cu bunăvoință:) O întrebare, Herr Leutnant.

LOCOTENENTUL: Jawohl, Herr Hauptsturmführer!

KRONE (la obiect): Spuneai, deci, că n-a fost nimeni din această încăpere?

LOCOTENENTUL: Nimeni, Herr Hauptsturmführer!

KRONE (către Storch, care a rămas încremenit): Ai văzut Storch... Totul e să știi să găsești tonul potrivit. Să mergem Storch, aici am terminat.

STORCH (nu pricepe): Herr Hauptsturmführer...

KRONE (se apropie): A... da... era să uit. (Se întoarce către locotenent:) Ei, ce zici... am pus mina pe Johann! (După o scurtă pauză:) În privința asta, n-ai nimic de spus!

LOCOTENENTUL: Johann trăiește.

KRONE: Ne-au picat în mînă naud. Cu grecul acela roșcovan — zece. Vrei să mă faci să cred că Johann n-a fost printre ei?

LOCOTENENTUL: N-a fost.

KRONE: Ia arată minile! Mie n-ai să-mi împui capul cu toate timpeniile! Ninsorea a început la orele patru treizeci! Cel care a fost înainte n-a putut lăsa nici o urmă! Știi bine ce-a vrut să spună bătrînul total! Știu că sînteți legați unul de altul ca păduchii! Totul știu despre voi — știu și când ascundeți pe cineva la infirmerie, și când condamnați pe cineva la moarte, și când sărbătoriți victoriile rușesti — totul, absolut totul! — Storch! (Arată către locotenent.)

STORCH: La ordin, Herr Hauptsturmführer. KRONE: Stai! Așteaptă... (Schimbă tonul:) În cinci minute trebuie să știu cine a fost la Kühne. De nu, va întîlniți cu el, printre îngrîti păzitori și sfinții cu barbă. S-a înțeles?

PROFESORUL: Herr Hauptsturmführer... La Leopold Kühne a fost grecul Hector din camera F. L-am zărit pe fereastră.

KRONE (face un gest către Storch, acesta se apropie de profesor și dintr-o lovitură îl doboară la pămînt): Grecul... de zece zile nici nu se mai ștepe pe picioare. Vă faceți că nu știți? Ca și cînd nu voi l-ați purtat în cîrcă la apel, ca să rămîna pe lista celor vii. Altfel, altceva!

STORCH (cu arma în mînă): Vă învîș eu minte...! Vă deschid eu gurile...!

Scurtă pauză.

KRONE (străbătînd scena): Crede careva de-aici în Dumnezeu? (Linște.) Hm! (Fără să se uite la ceas:) Încă patru minute. Dumnezeu nu da niciodată mîinii patru minute. Înainte de a lovi. Ce-i drept, Dumnezeu nici nu știe întotdeauna precis pentru ce lovește. Eu însă știu! Și dumneata, Storch, cînd stai pe rampă la sosirea unor nou transport, ești Dumnezeu. Dintr-un semn cu degetul hotărîști: moarte, viață, viață, moarte... Dar asta e prea puțin. E o treabă mărunță, abjectă... O moarte fără sens... (Cu voce schimbătoare:) Dintr-o moarte temeinică trebuie să înlocuiească o sîmînță rară... Iar din sîmînță, un arbore! Eu mi-am condus băieții la moarte în Iugoslavia, în Grecia... pe Volga, și chiar pe Hronul domniilor voastre... Aștia au știut pentru ce mor! Și au murit ca atunci cînd se aruncă sîmînța în pămînt roditor...! Dar din această sîmînță s-a înălțat un trunchi! Trunchiul german cu o coroană puternică și liberă...! (Fără să privească la ceas, placid:) Trei minute... Voi vă dați seama, că, de fapt acum, nu mai sînteți deținuți... nici Schweinehundele...! Acum sînteți... ostateci. Ostateci! Cea mai genială invenție din istoria războaielor! Iar în momentul de față, noi avem, în spatele slrmei ghimpate, ostateci reprezentînd întreaga omenire. Și cu ei... ținem în șah tot mersul istoriei. Două minute! (Se apropie în dreptul locotenentului:) Ascultă, după cite știu... din punctul tău de vedere, e un nonsens să mori ca ostatec, nu-i așa? (Pauză.) Atunci trăiește! Mai trăiește o clipă... Hm... ce zici? (Cu voce schimbătoare:) Fronturile se apropie... socotesc că n-ar fi rău să-ți păstrezi pielea... Sîntem doar cunoștințe vechi... Hm! (Deodată, foarte grav:) Poate că nu m-ai înțeles...! Ai uitat de oferta mea?... Să-ți dau drumul, nu mai pot — ai pierdut trenul. Dar pot să te fac conștient sau orice altceva; de mine depinde cît timp vei mai rămîne în viață! Un singur cuvînt vreau să aud de la tine. Ei, ce zici?...!

LOCOTENENTUL: Nu!

KRONE: Nu? Nu... (Cu voce schimbătoare:) Sînteți morți, cu toții — asta v-o pot spune în loc de noapte bună, dar vă asigur domniilor deținuți, că, pe urmă, n-o să vă fie somnul ușor! Vă închipuiți, probabil, că ați căzut ca niște eroi necunoscuți pentru o cauză mare. Eroare! Ați murit în mod absolut inutil! Ca niște neispră-

viți au dat peste cap mersul acestui război...? Asta nu-i decât un detaliu — istoria e lungă... Ce importanță are că, un timp, nu vor mai fi național-socialiști?... O să găsim un alt nume! Ne-am gândit noi la toate! Sîntem pretutindeni. În întreaga lume! În Marele Reich German este în singele nostru!

În clipa aceea se aude un strigăt care se apropie treptat din adîncul lagărului: «Herr Hauptsturmführer! Herr Hauptsturmführer!» Intră un Scharführer » SS.

TRIMISUL (la poziție de drept și salut): Herr Hauptsturmführer, au sosit!

KRONE (tăies): Unde?

TRIMISUL: Au coborît din mașini în fața comandamentului lagărului...

KRONE: Așa! (Se gîndește cu încordare.) Să mergem, Storch! (Se oprește în fața locotenentului:) Ai să mori. Asta o știi. Dar mai înainte vreau să aud din gura ta că am dreptate. Și-ai să mi-o spui, ți-o jur! (SS-istii ies.)

LOCOTENENTUL (lui Zaris, care a răsuflot ușurat): Ștefan... (Îl întinde pe profesor în pat, Zaris îl dă să bea, îl șterge fața...)

ZEMAN (emoționat la maximum): Ați auzit...? N-a fost un zvon! N-a fost înșelătorie! Au venit cu adevărat!

LOCOTENENTUL (cu privirea fixă într-un anumit punct): Calm, Zeman, calm...

ZEMAN (tremurînd din tot corpul): Comisia Internațională... Elvețieni, Suedezi... Da, știa ai să-i silească... În numele bunului simț! În numele umanitarismului... Nu!... Nu vor putea... În fața întregii omeniri, nu vor putea să...

LOCOTENENTUL (se întoarce spre el): Ascultă, Zeman...

ZEMAN (cu emoție crescîndă): Voi n-ați crezut... dar eu... eu am crezut...! Îmi sîntem prizonieri, aparținînd unei armate regulate...! Există un drept internațional...!

LOCOTENENTUL (stăruitor): Ascultă, Zeman...

ZEMAN (nu-l aude): Acum totul se va schimba... Doamne, numai de-am ajunge pînă la ei...

Nu mai de-am a...

LOCOTENENTUL (se repede la el și-l apucă de piept): Bagă-ți mințile în cap! Auzi?!

N-a venit nici o comisie internațională!

ZEMAN (se uită la el): Vrei să spui... că oamenii au scos-o din burta...?

LOCOTENENTUL: Nu. Comisia a fost ieri.

ZEMAN (pe față i se citește o mare speranță): Da?!

LOCOTENENTUL: A stat cît a stat la Comandament, apoi a plecat așa cum a venit.

ZEMAN (violent): Nu-i adevărat!

LOCOTENENTUL: Nici nu s-a închis bine poarta în urma ei, că au și început apelul și execuțiile.

ZEMAN (însipîmintat): Minciună!

LOCOTENENTUL: Și mai ală, Zeman, că asta

n-a fost prima comisie care a dat pe aici...

Știu acestea de la deținții mai vechi... Au venit și altele... cu mînuși de cauciuc... cu

mîști de gaze... Au ajuns de risul lumii... nici dracu nu mai crede în ele...

De afară se aud fluierături stridente.

ZEMAN (năducit, ca după o lovitură de mîciut):

Ce mai e și asta?... lășirea interzisă...? Auzi?!

Dimineța?! (Cu Încăpăținare:) Vor să ne împiedice să ajungem la ei!

LOCOTENENTUL (Îl zgîlție): Ți repet că nu-i nici o comisie a Crucii Roșii!

ZEMAN: Atunci ce e? Ce...?!

LOCOTENENTUL (după o clipă): Gestapoul.

ZEMAN (În șoaptă, ca și cînd n-ar fi înțeles): Gestapoul?!

JOSEF (cu o groată mută): Gestapoul?!

LOCOTENENTUL: Da. Gestapoul. A venit ca să descopere și să înăbușe organizația subterană din lagăr.

ZEMAN (ca după o lovitură de grație): Minți! Minți!

LOCOTENENTUL (cu blindețe): Aș fi foarte bucuros, Zeman, să-ți pot spune că o comisie atotputernică va interveni... că lagărul va fi desființat... și că pe noi ne vor trimite acasă... Că ne vom întoarce ca eroi sau, cel puțin, ca martiri... Dar... asta ar fi o minciună din cele mai înfloritoare!

ZEMAN (pierzîndu-și firea): Nu! Tu pe toate le vezi anapoda. Întotdeauna. Cu siguranță că iar ai adus vreun ordin. Cu ce drept...? O dată li condamnăți pe oameni la moarte... altă...

LOCOTENENTUL: Denunțatori, nu oameni, Zeman!

ZEMAN: Altă dată vreți ca fiecare să fie erou... Eu unul nu mă pot. M-am săturat pînă în gît! De o vesnicie n-am mai primit o veste bună. Pe ruși i-au oprit! Pe englezi i-au pus pe fugă! S-a sfîrșit!

LOCOTENENTUL (stăruitor): Stăpînește-te, Zeman!

ZEMAN (nu aude): Iar dacă Comisia aceea... nici n-a încercat măcar... Dacă toate comisiile nu-s decât o farsă... atunci înseamnă că ne-au părăsit... că ne-au sacrificat... În fața întregii omeniri...! Și atunci... ce speranță mai am...? Sînt al zecelea la rînd! De la început am știut că sînt al zecelea la rînd. (Izbucnește în plîns.)

LOCOTENENTUL (strigă să-l trezească): Zeman! Zeman!

ZEMAN (sare deodată ca fascinat): Dar în definitiv de ce n-aș putea fi și eu conștient, sau orice altceva? De ce? Dacă-i de-ajuns un singur cuvînt...? În șoaptă...! Herr Hauptsturmführer!

(Strigă:) Herr Hauptsturmführer! (Fuge afară.)

ZARIS: Zeman! Crucea și dumnezeii... Doar știe că nu-i voie... Trebuie să-l...

Fuge după el. În aceeași clipă se aude o rafală de automat. Linște.

JOSEF (însipîmintat): Tăblița aceea...!

LOCOTENENTUL (încet): Tot timpul numai la ea se gîndea...

Corul răsînd într-un acord puternic.

PROFESORUL (în timpul rafelei și-a revenit): Unde-mi sînt ochelarii...? (Îi caută blînd.)

Mi-au spart ochelarii.

ZARIS (parcă schimbat: după o pauză lungă, absent): Ce ninsoare pîcătoasă... (Deodată:)

Niciodată nu l-am văzut zîmbind... Acum zace în zăpădă cu zîmbetul pe buze...

LOCOTENENTUL: Azi noapte, în timp ce mă pregăteam să plec, l-am auzit tîpînd în somn...

«Încă nu vreau să mă nasc — nu vreau — mă plănește acolo un cîine de vînătoare...»

PROFESORUL (nu sesizează ce se întâmplă în jurul lui): Fără ochelari sînt un om pierdut. Băieți... fără ochelari sînt pentru voi un pericol de moarte... Ca atunci... la Kaliste... Ca atunci...

LOCOTENENTUL (în clipa în care corul s-a stîns încet): Zaris! Ia să-ți văd minile.

ZARIS (dusmănos): Ce vrei?

LOCOTENENTUL: Ștefan... tu ai fost în noaptea asta la Polly?

ZARIS (izbușnește): Ei bine, dacă ții neapărat să știi, aia că am fost!

LOCOTENENTUL: Și de ce nu ne-ai spus și nouă?...

ZARIS (violent): La ce bun? De cum am auzit ordinul era limpede că treaba asta va trebui s-o facă Zaris!

LOCOTENENTUL (atent): Atunci de ce n-ai făcut-o...?

ZARIS (mal calm): De ce?... (După o clipă, cu voce schimbată:) Am îngenușat lîngă cadavrul lui Leopold... am încercat să-l deslișesc de pămînt... Începuș să se frîngă în minile mele... Îi spun: răbdare Polly, răbdare, îndată te îngrop, Polly... În beznă adîncă... În spatele barăcii noastre... (Tace.)

PROFESORUL: Și... pe urmă...?

ZARIS: În clipa aceea a apărut santinela... Am sărit iute în spatele barăcii... Stătea acolo și nu se mai urnea din loc... Mă uit la santinelă și îmi spun: De fapt acu' nu-i vorba de cel mort — ci de cel viu. Și mi-era limpede că lumina soarelui de amiază...

LOCOTENENTUL (tăios): Lîmpede? Ce anume ți-era limpede?!

ZARIS (iritat): Știi bine, locotenente, că atunci cînd e nevoie, eu știu să mă bat. Un lucru, însă, nu știu — să aștept! Să mor, da — dar să aștept — nu! Spune-mi locotenente, ce mai așteptăm...?

LOCOTENENTUL: Nu așteptăm, Zaris!

ZARIS: Ba da, așteptăm, tragem la jug! Pentru ei! Da, cînd omul muncește se simte și el om... Dacă fac treabă, îmi salvează viața, și-i ajut și pe cei de-acolo! De nu — m-am dus dracului! Crucea măsii! Și noi stăm și tragem la jug și așteptăm... ordine... situații... apropierea frontului...

LOCOTENENTUL (calm): Și ce-ai vrea tu să faci?

ZARIS (încet, pătimaș): De ce n-am ucis santinela? De ce nu ne-am năpustit la Krone, la Storch? Și cu armele lor, la ceilalți? Dacă organizația există — de ce nu intrăm în ei? De mult, i-am fi putut dezarma pe SS-iști și le-am fi putut opune rezistență.

LOCOTENENTUL: Pînă cînd?

ZARIS: Ce importanță are? Am fi murit cu arma în mînă. Ca bărbăți!

LOCOTENENTUL: Ar trimite împotriva noastră tancurile!

ZARIS: Ei și, le întîmplăm ca la Strecno. Sîntem mulți! N-avem de ales! Tot lagărul ar merge cu noi!

LOCOTENENTUL: Te înșeli, Zaris! N-ar merge! I-au înjosit într-un hal fără de hal, le-au luat demnitatea... Nici chip omenesc... nu mai au...

ZARIS: Cu atît mai ușor își vor da viața!

LOCOTENENTUL: Dar noi nu asta urmărim: ca întregul lagăr să piară împreună cu noi! În felul acesta, nu sîntem de folos nimănui!

Noi vrem să fim mai tari decît ei. Asta vrem!

ZARIS: Cu cît vom ucide mai mulți, cu atît vom fi mai tari! Alt limbaj ei nu cunosc!

LOCOTENENTUL: În schimb, atunci cînd va sosi clipa bătăliei hotărîtoare, cînd se va sfîrși cu ei, cînd va fi nevoie de viață, atunci... aici nu va fi decît un pustiu imens... morți, morți și iar morți...!

ZARIS (izbușnește în plîns): N-are decît! Mie, mi-e tot una. Dar cel puțin știu că ne-am bătut!

PROFESORUL (nu vede): Zaris, băiatule, unde ești...? (încet:) Știi... a te bate — nu trebuie să însemne neapărat: mulți morți... A te bate... înseamnă să-ți aperi dreptatea, s-o păstrezi nestinsă...! Și, o dată cu ea, întreaga viață... Multe, multe vieți... M-auzi, Ștefane? Oamenii vor să ajungă să trăiască lucruri mărețe, numai pentru asta sînt gata să-și dea viața. Numai pentru asta...!

Zaris s-a lăsat pe păt. Răsundă corul bărbătesc. LOCOTENENTUL (se apropie de Zaris): Ești un om de ispravă, Ștefane, asta nu ți-o poate nimeni tăgădui... Cu toți te admirăm și tuturor ne ești drag... (Cu patos:) Dar singur n-ai voie... singur nu se poate. Nici o dată de acum înainte! (Scurtă pauză.)

JOSEF (de lîngă fereastră, deodată, încet): Ce viscol, ce vijelie! Parcă am fi undeva în creierii munților...

PROFESORUL: Locotenente!

LOCOTENENTUL: Da?

PROFESORUL: O dată cînd se va înălța aici o fabrică adevărată...

LOCOTENENTUL (surprins): Ce-ai spus?!

PROFESORUL: Aici sau în altă parte...

LOCOTENENTUL: Ce tot vorbești?!

PROFESORUL: Crezi că oamenii au să cutreiere lumea... numai așa?

LOCOTENENTUL (nu înțelege): Cum adică: numai așa...?

PROFESORUL: Ca și cînd Polly n-ar fi existat...?

Ca și cînd toate astea n-ar fi fost niciodată...?

LOCOTENENTUL (a înțeles): Nu știu, profesore, nu știu...

JOSEF (de lîngă fereastră): Și afară ninge într-una... Parcă-m fi undeva acasă... la o cabană... Oameni de zăpadă... skiuri...

PROFESORUL: Locotenente!

LOCOTENENTUL: Da...

PROFESORUL (încet): L-au ucis pe roșcovanul Hector din camera F.

LOCOTENENTUL: L-au ucis.

PROFESORUL: Pe Bronek, pe Boris, pe Heinz și pe ceilalți i-au luat...

LOCOTENENTUL: Da... i-au luat.

PROFESORUL: Și acum... ce va fi cu Johann...?

LOCOTENENTUL (înălțînd capul, încet): Cu Johann...?

PROFESORUL: Da. Unde e Johann...? (Bîlbîind, opoed mîna locotenentului:) Spune-mi, locotenente... cine e Johann acum...? Nu cumva de azi dimineață se numește... Ian? O clipă de tăcere.

JOSEF (brusc): Sirena...

ZARIS: Alarmă aeriană...!

Explozii îndepărtate.

JOSEF (sore speriat, dă să fugă): Doamne, dumnezeule!

ZARIS: Stai locului... Unde vrei să te ascunzi aici...!

PROFESORUL (energic): Nu vă prostiți! Doar n-o să ne bombardeze pe noi...!

Corul se amplifică.

LOCOTENENTUL (în prim plan): Nu, nu ne bombardează! (Se întorc cu țoți spre el.) Astea sînt salve în cinstea lui Polly... Pregătiți-vă... Corul se amplifică la maximum.

INTERMEZZO II

Se luminează alt spațiu de joc. O încăpere cu camuflaaj lăsat în vila lui Krone. Seară. Corul stinge încet.

KRONE (în costum civil de culoare neagră; are pe piept crucea de fier; ține în mînă o cupă; ascultă bubuiturile): Iar ne bombardează... Clinii!

STORCH (care a băut mult): Sînt departe...

KRONE: E totuși Germania!

STORCH: Da, dar departe

KRONE: Praga și Parisul au rămas neatînse... În timp ce orașele germane... A patra alarmă de azi dimineață...! Cel puțin să țină furtuna asta toată ziua...

STORCH (calm): Ei, să mai simtă și cei de la oraș ce-i războiul.

KRONE (soarbe din cupă): Știi, Storch, uneori cînd am chef, îmi tîlmăcesc ideile tale în limba germană și mă mir singur de ce nu te-am înaintat încă Curtii Martiale. (Ascultă bombardamentul.) Pe semne mă împiedică sentimentalismul meu proverbial.

STORCH (cu voce îndăbîșită): Îmi îngăduiți o observație, Herr Hauptsturmführer? Eu cred că altceva vă împiedică.

KRONE: Vrei poate să spui, pentru că ești din SS?... Erou al Stalingradului?... Sau, poate pentru că ești german...?!

STORCH (clatină din cap): Și asta... și asta... dar și altceva.

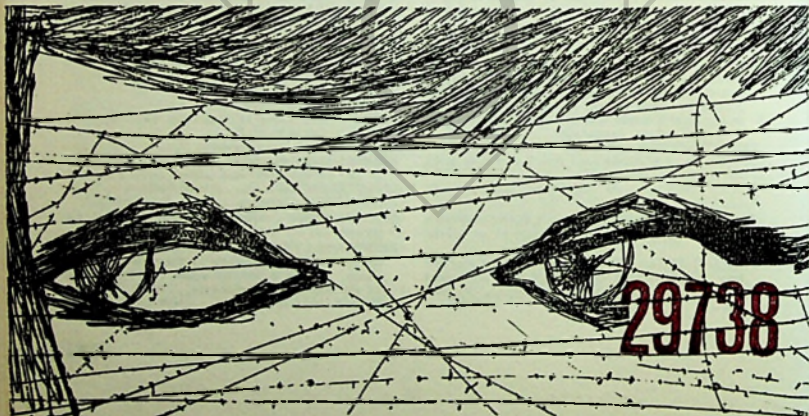
KRONE: Nu, Storch! Îți faci iluzii! La urma urmei, ce fel de german ești tu? Din Prusia orientală! O corcitură de polonez cu ucrainian și cu toate lighioanele de pe acolo... Nu dau un ban pe tot germanismul tău.

STORCH: Herr Hauptsturmführer...! Să avem iertare... Sînt tot atît de german ca și dumneavoastră!

KRONE: Tu ca mine? Ha! Eu trăiesc de trei sute cincizeci de ani în Prusia. Storch! De trei sute cincizeci de ani slujesc cu devotament în armata germană! Mă înțelegi? De cinci generații, nimeni din neamul nostru n-a părăsit această lume cu grad mai mic decît cel de colonel! Opt cruci de fier zornăie pe numele familiei noastre!

STORCH (luînd poziție de drepți): Herr Hauptsturmführer, cu respect vă raportez că străbunii mei zac pe toate cîmpurile de bătaie nemțești! Au căzut pînă la ultimul!

KRONE: Hm... Ai mei nu, Storch. Ai mei au fost întotdeauna acei ultimi care s-au întors acoperiți de gloria penultimilor, ca să-și conducă



apoi feciorii în noi bătaii glorioase — e clar, Storch? ! (Ascultă bubuiturile.) Așa că nu văd de ce nu te-aș putea pune la zid fără nici o emoție?

STORCH (degalat): Dar dumneavoastră n-o s-o faceți Herr Hauptsturmführer...

KRONE (umplind paharele): Da, știu: hipersensibilitatea mea proverbială!

STORCH: Nu de asta. (După o clipă:) Stați prea mult pe gânduri.

KRONE (cu interes): Va să zică așa? Gîndesc prea mult?

STORCH: Nu numai dumneavoastră... Dacă pierdem acest război... asta-i numai din cauză că toți vă gîndiți prea mult.

KRONE (zîmbeste): Nu mai spune...

STORCH: Gîndurile rod în dumneavoastră ca viermii în brînză... Da, da, s-au cuibărit și vă storc de vlagă și de voință ca niște căpușe. (Bea.) Aveți un coniac bun, Herr Hauptsturmführer... Aveți de dat ordine, și dumneavoastră stați și vă gîndiți.

KRONE (zîmbeste): Dar tu, Storch...? Tu n-ai nici un fel de... coniac?

STORCH: Ordinele se execută în stare de luciditate — regulamentul de serviciu al unităților SS, paragraful 105. Eu sînt un instrument, un instrument de precizie.

KRONE: Mda! În sănătatea mecanicii germane!

STORCH: Cu asemenea instrumente, războiul ar putea fi cîștigat! Eu sînt V-2, V-20, V-100.

KRONE: Dar pe cîte știu, și tu dai ordine, Storch!

STORCH: Eu?! Da de unde! Eu le transmit. Toate lucrurile și faptele de pe această lume se împart în două: în îndeplinirea întocmai a ordinelor — și în sabotarea lor. Eu nu sabotez, Herr Hauptsturmführer.

KRONE (nu mai zîmbeste): Și eu primesc ordine! Și acționez în spiritul lor...

STORCH: Da, în spirit! He! Stați și meditați asupra lor, asta faceți. Herr Hauptsturmführer! Cum s-ar spune, dumneavoastră trebuie să le înțelegeți pe toate! Și asta vă roade, vă chinujește! De aceea aveți un coniac atât de bun!

KRONE (repede): Tîmpenii, Storch! Dimpotrivă — elementul meu e nelîngărit! Aș muri de plictiseală, dacă n-ar exista lucrurile de neînțeles. Tot ce are sens e înrobitor, e maimuță-reală — asta-i treabă pentru cei de acolo! Dar degeaba, tu tot n-ai să înțelegi asta niciodată...

STORCH: Și de ce, mă rog, n-aș înțelege...? ! (Iritat:) Înțeleg la fel de bine ca și dumneavoastră.

KRONE: Fără forțe iraționale — lumea ar fi pustie, Storch! Urăsc lucrurile mici, practice și folositoare... viețile mici și folositoare...! Omul poate trăi numai atunci cînd scapă de ele, cînd le zdrobește, cînd le lichidează! Numai atunci cînd omul își va spune: «Voi distruge globul pămîntesc», și, într-adevăr, îl va distruge — istoria omenirii va avea un rost. (Cu altă voce:) După părerea medicilor, de mult trebuia să zac în pămînt — și totuși trăiesc! Și acționez. Și stăpînesc. Viața mea trebuie să fie un mit, Storch! Numai mitul și iraționalul absolut pot fi într-adevăr mărețe și cavalereste!

STORCH (îndrăgît): Și, mă rog, de ce n-aș înțelege și eu tot atât de bine ca și dumneavoastră? !

De ce? (Bea: cu altă voce.) Pe vremea cînd tatăl meu era administrator pe moșia domnului von Schenkowitz... ori de cîte ori tînrul von Schenkowitz călărea mai iute, sau trăgea cu pușca mai bine decît mine, bătrînul mă snopea în bătaie și-mi spunea: «Trebuie să călărești, să tragi cu pușca, să cînti, să iubești și să bei, cel puțin tot atât de bine ca și el» — și mă bătea cît încăpea în mine...

KRONE (îngăduritor): Interesant... eu nu-mi amintesc de cineva care să fi călărit sau să fi tros cu pușca mai bine decît mine.

STORCH: Dar eu, Herr Hauptsturmführer...

KRONE: Știu absolut tot, Storch! Ești un om capabil și cultivat! Ai acasă zece portrete personale, pe care și le-a făcut pictorul acela celebru din baracă nr. cinci înainte de a-l fi lichidat... Pe deîndești îi întrebai cine a fost Richard Wagner, și, dacă știu, îi dreszei trei ore ca pe caii de circ... Știu și că faci afaceri cu dinții de aur de la evreii, pe care li cumperi de la verzi și-l trimiți la Colonia. — și asta știu. Fără știrea mea nu cade aici nici un fulg de zăpadă.

STORCH (zîmbeste): Și totuși... ați fost nevoit să chemați Gestapoul!

KRONE (dîos): Da, am chemat! În privința asta există directive precise! Negru pe alb! Dar pe pădăchiosul de Johann am să-l găsesc singur! Dacă am polfă, găsesc și o mie de Johanni, Herr Oberscharführer.

ERIKA (între): O femeie frumoasă, distinsă, severă, iar acum foarte tulburată! Bună seara, domnului.

KRONE (surprins): Cum, nu dormi...? De ce nu te duci la adăpost...? Tîie frică, Erika...?

ERIKA (direct, ignorîndu-l pe Storch): Nu dorm. Nu vreau să mă duc în adăpost și, precum știți, nu-mi-e frică niciodată.

KRONE (neliniștit): S-a întîmplat, poate, ceva grav...?

ERIKA: Ceva foarte grav. Gerhard. (După o clipă:) Îți mai amintești de promisiunea pe care mi-ai făcut-o înainte de a veni aici?

KRONE: Promisiune...? !

ERIKA: Da...? Că nu vei îngădui ca oameni lipsiți de apărare... Că sub comanda ta, nici odată nu se va întîmpla ca vreunui prizonier sau deîndești...

KRONE (își aduce omine): Da, Erika...

ERIKA: Mi-ai promis! Numai cu condiția asta te-am urmat aici... (Cu altă voce:) Tu nu știți ce s-a întîmplat astăzi? ! (Krone se uită la Storch.) Un gardian l-a lovit pe omul care spărga lemne pentru bucătăria noastră...! Da, Gerhard, l-a lovit! Sub fereastră mea!

KRONE: Storch! Anchetează și aplică pedeapsa exemplară!

ERIKA: Dar asta încă nu-i tot... Știi ce-a spus omul acela? Asta am auzit-o de la Gerta noastră... A spus textual: cîteva palme...! ! Asta-i un fleac fără de cele ce se întîmplă dincolo de gardul de sîrmă...!

KRONE: Draga mea...

ERIKA (încet): Și a mai spus ceva... a spus că în casă am pian, flaut, bășetă învață să scrie, dar cu cine conviețuiesc, habar n-am!

KRONE (furios): Storch!

STORCH: Jawohl, Herr Hauptsturmführer!

ERIKA: Asemenea pălăvrăgeli, firește, nu mă interesează cîtă de puțin. Dar tu mi-ai jurat pe tot ce ai mai sfînt... și tatălui meu l-ai făgăduit solemn...

KRONE: Puteți fi liniștiți, Erika! Și tu, și venerabilul tău tată. N-am obiceiul să-mi calc jurămintele.

ERIKA: Vei interzice ca oamenii să fie palmuți.

KRONE: Storch!

STORCH: Jawohl, Herr Hauptsturmführer!

ERIKA: Sînt femeie germană, Gerhard. Știu că dușmanii noștri merită să fie tratați cu toată asprimea. Dar nimic din ceea ce ar putea fi în contradicție cu...

KRONE (stăpînindu-se)... cu vechile noastre tradiții umaniste. Știu, Erika.

ERIKA: Și cu generozitatea familiei noastre. Da, Gerhard! Înțeleg, ordinea trebuie menținută. Dar nu cu metode pentru care să nu mai putem privi în ochii tatălui meu. Pentru care ne-ar disprețui...

KRONE: Da, Erika.

ERIKA: Și pentru care tata n-ar mai putea să-l privească în ochi pe marii săi prieteni! Pentru care aceștia l-ar disprețui!

KRONE (după o clipă): Fii pe pace, Erika.

ERIKA: Știu cum te porți pe cîmpul de luptă și sînt mîndră de tine, Gerhard. Dar... (Cu groază:) dacă aș afla că acolo... în lagăr... tu însuși... cu minile acestora, ai...

KRONE: Eu? Personal? Dar e ridicol ce spui, Erika!

ERIKA (încet): Să știi Gerhard... una ca asta n-aș putea îndura...

KRONE: Draga mea, te asigur pe cuvînt de onoare...

ERIKA (de aproape, grav): Știi bine că nu obișnuiesc să spun vorbe goale.

KRONE: Îți jur pe viața fiilor noștri, că nicidecum n-am atins vreun prizonier cu aceste mîini! Nicidecum, Erika! Ti-ajunge...?

ERIKA (încet): Îți mulțumesc, Gerhard. (Îi sdrusc.) Mă duc să mă culc. (Îi bagă în seamă pe Storch:) Noapte bună, domnilor, și petrecere frumoasă. (Iese. Scurtă pauză.)

STORCH (ride): Venerabilul domn tată... Asta nici nu mai știe altceva decît să gîndească... Tradiții umaniste! Ha!...

KRONE (absent, mecanic): Storch!

STORCH: Jawohl, Herr Hauptsturmführer.

KRONE (la fel): Gerta să fie îndepărtată și înlocuită cu altă servitoare. Gardianul acela să fie trimis pe front.

STORCH: Jawohl.

KRONE (subit, furios): Și-mi garantezi pe capul că din acest lagăr nu va transpira în afară nici o vorbă, nici o iotă... Ai auzit...?

STORCH (întrezie cu răspunsul, apoi brusc): De ce? Din pricina marilor prieteni ai Venerabilității sale...?

KRONE: Ce-ți închipui tu, că sfîrșitul războiului înseamnă și sfîrșitul lumii?!

STORCH (cu încadrîinare): Pentru niște hodorogi bătrîni care stau cu nasul în cărți! Pînă cînd

avioanele lor vor curăța orașele noastre de pe fața pămîntului?!

KRONE: Și pentru e, tembelule...?

STORCH (cu tot mai multă ură): Aha! Marii prieteni ai Venerabilității sale ne-ar disprețui dacă ar afla de toate acestea, așa-? (Agresiv:) Dar oare sînt eu primul sau ultimul...? Oare nu vor face și ei același lucru după ce vor câștiga războiul...?!

KRONE: Și în definitiv, de ce n-ai face-o? Nu cumva ai vrea ca barbarii să invadeze întreaga lume civilizată?!

STORCH (trîmfător): Care va să zică...?!

KRONE (tdios): Gata! Ajunge! Ai auzit ordinul și-l vei executa.

STORCH (stăpînindu-se): Asta... va fi foarte greu, Herr Hauptsturmführer.

KRONE: Greu? Și de ce mă rog?!

STORCH: Aproape cu neputință... Putem tăinuși lagărul în fața soției dumneavoastră, dar nu și în fața întregii lumi... Nu de mult chiar... un bătrîn evreu din Himmelkomando a ajuns pînă la sîrmă și s-a apucat să zbiere că, în ascensorul dintre camera de gazare și crematoriu, a găsit-o pe sîca lui...

KRONE: Da! Și cum de s-a putut întîmpla una ca asta? Ha! Din pricina moliciunii tale imbecile! Da, moliciune și trădare! Dar lasă că... Storch!

STORCH: Jawohl, Herr Hauptsturmführer!

KRONE: Îți ordon ca imediat... (În clipa aceea se aude un zgomot puternic de motor ce se apropie.) Ce-o mai fi și asta?

STORCH: Escadriile de bombardament americane.

KRONE (își revine): Storch! Imediat să fie ridicată pe locul de apel spînzurătoarea!

STORCH: Acum...? În plină alarmă... pe întineric...?

KRONE: Întineric? Pe dumneata te împiedică întinericul...? (Ascultă cu încordare huruitul de motoare din ce în ce mai puternic.) Spînzurătoarele se ridică pe întineric, Storch. Dumneata n-o știi?!

Faptele mari au nevoie de întineric! Partea cea mai importantă din istoria omenirii se petrece pe întineric! Pe întineric omul stăpînește, zămislește, pregătește atacul, își înlătură adversarii, subjugă popoarele... Și în Walhala e întineric, Storch!

STORCH (încet): Cîte spînzurători...?

KRONE: Nouă. Nu—douăsprezece. Douăsprezece e o cifră bună, mai rotundă.

UN SOLDAT (SS—Scharführer. Dă buzna în odaie, la poziția de drept): Herr Hauptsturmführer! Se pare că, de data asta, avioanele vin spre noi!

KRONE: Ce tot îndrugi...? (În clipa acela se aud explozii de aproape.) Bombardează lagărul!

STORCH: Lagărul...? Doar n-o să-și bombardeze oamenii noi?!

KRONE: Idiot ai fost. Idiot ai rămas! N-ai să înțelegi nicidecum nimic! Oamenii lor—ha! Domnilor, la adăpost! (Ies în fugă. Explozii; dădute de motoare. Întregul vacarm este acoperit de melopea corului bărbătesc.)

CORTINA

ACTUL III

Corul se stinge prelung, se se aud explozii de bombe. Decorul acelaș ca în actele precedente...
 Locotenentul, Zaris, profesorul și Josef stau nemișcați.

ZARIS: În sfârșit, le-a venit rîndul și esesștilor !
 Să simtă și ei... porcii ! (Dă s-o zbughească afară.)

LOCOTENENTUL (tăios): Unde fugi... ?

ZARIS: Vreau să văd cu ochii mei cum se prîjlesc
 în foc, cum s-alege praful de ei.

LOCOTENENTUL: E alarmă ! Au să tragă după
 tine...

ZARIS: Pe dracu au să tragă ! E întuneric beznă !
 Asemenea prilej nu las eu să-mi scape ! (Din
 fugă:) Băieți de ispravă, americanii... bravo
 lor...

JOSEF (după o clipă): S-ar putea să rătăcească
 vreo bombă și atunci...

PROFESORUL: Nici o teamă, bombițele astea
 știu ele unde să cadă !

(Pe cer apare subit o lumină.)

JOSEF: Dar asta ce-o fi... ?

PROFESORUL: Ce să fie ! O rachetă luminoasă
 lansată cu parașuta... Și-or fi zis, pe semne,
 să ne mai lumineze un pic... (Explozii, rafale
 de mitraliere.)

LOCOTENENTUL (încet): Zaris, Stefane !

PROFESORUL: Lasă, se descurcă el și fără tine !
 Stai de te odihnește; că acum se îngroașe
 guma.

LOCOTENENTUL: Dacă-i tăbăcesc zdravîn, asta
 înseamnă că mai durează nițel pînă se reorga-
 nizează. Un timp o să fie liniște...

PROFESORUL (rar, grav): Și pe urmă...

LOCOTENENTUL (încet): Da ! Pe urmă ! (De
 afară se aud rafale de mitralieră.)

PROFESORUL (se ridică, șchioapătă greu; de
 aproape): Spune-mi, locotenente, ție nu ți-e
 frică niciodată, așa un pic... ?

LOCOTENENTUL (după o clipă): Da, dar îmi
 trece repede...

PROFESORUL: Mi-e miță de tine, locotenente.
 LOCOTENENTUL (mirat): Miță ? !

PROFESORUL: De fapt tu ești un mare nefericit.
 Nici măcar de-o spaimă în toată legea nu ți-e
 dat să ai parte !

LOCOTENENTUL: Soldatul nu știe ce-i frica,
 nu-i așa profesoare ?

PROFESORUL: Halal soldat !

LOCOTENENTUL: Ce vrei să spui ?

PROFESORUL: Cînd ai venit la noi pentru prima
 dată, uniformă ți-era ca scoasă din cutie. Mai
 aveai și dungii la pantaloni.

LOCOTENENTUL (zîmbeste): Adevărat. O purtam
 abia de două zile.

PROFESORUL: Cu un an mai înainte cînd ai
 venit într-o noapte la Handlova după manifeste,
 erai îmbrăcat civil și aveai mustăcioară.

LOCOTENENTUL (surprins): Cum ? Tu m-ai
 recunoscut ? Niciodată nu mi-ai spus...

PROFESORUL: Da ce-ai fi vrut: să trîmbeț
 prin toată compania că ne-au trimis un loco-
 tenant care se pricepe la militărie cum se pricepe
 capra la pătrunjel ?

LOCOTENENTUL (încet):... cum se pricepe
 capra la pătrunjel...

PROFESORUL: Da, știu... Dacă te-ar fi trimis
 să zbori cu aeroplanul, sau să faci operații de
 apendicită... tot te-ai fi dus. În sfârșit, cele
 citeva zile te-ai ținut destul de bine. (Afară
 lumina s-o stins.) Dar oricum, tot te compăti-
 mesc, locotenente !

LOCOTENENTUL: Tu nu știi altceva decît să-i
 compătimești pe toți.

PROFESORUL: Chiar pe toți nu. Dar cred că
 trebuie să fie cumplit de plicticos să ai veșnic
 dreptate.

LOCOTENENTUL: Dar bine, eu nu am...

PROFESORUL: Ba da, ai. Din aștia ca tine am
 mai cunoscut. Sînt sigur că te-au trimis întot-
 deuna acolo unde ardea mai tare, iar tu ai
 zburat acolo în goana calului — și ai avut drep-
 tate... În vremurile astea sînt atîtea adevăruri
 crude... și tu a trebuit să le spui oamenilor.
 Zi că nu-i așa...

LOCOTENENTUL: Am vrut profesore, am vrut
 doar... (Brusc:) Dar imaginează-ți că odată
 va veni într-adevăr timpul cînd totul, în afară
 de adevăr, va fi crud... ! Noi îl vom afla și-l
 vom spune oamenilor — fără rezerve... A nu
 spune adevărul va însemna lașitate, crimă,
 trădare... ! Atunci se va sfîrși definitiv cu
 alde Krone și Storch... !

PROFESORUL: Hm... (După o clipă:) Spune-mi,
 locotenente... Dar oamenii... Te-ai iubit... ?

LOCOTENENTUL (privindu-l mirat): Nu știu.

Sper.

PROFESORUL: Eu cred că nu, locotenente.
 Aștia ca tine dintr-o bucată... devotați...
 gata de sacrificiu, nu sînt iubiți. Oamenilor
 nu le sînt dragi cei ce nu sînt ca ei... Ce zici... ?

LOCOTENENTUL (încet): Nu știu, profesore.

PROFESORUL (îngîndurat): Ba eu zic că așa e !
 S-au bîzuit pe tine, te-au crezut, te-au lăudat,
 te-au admirat, dar de iubit, nu te-au iubit...

LOCOTENENTUL (uluit): Tonka ! (Fata stă în
 pragul ușii.)

PROFESORUL: Bine-ai venit, fetiço !

LOCOTENENTUL: Ai înnebunit... ? !

ANTI (trist): E alarmă...

LOCOTENENTUL: E bombardament ! Ce cauți
 aici ?

ANTI (absent): Acasă... cînd era alarmă...
 ne duceam la adăpost. (încet:) La primejdie,
 omul trebuie să se ducă undeva...

PROFESORUL: Se înțelege, fetiço ! Haide, vino !
 (Zgomotul avioanelor se stinge. Tonka străbate
 scena, se apropie de Josef și se așază lîngă el.)

ANTI (încet): Tot mai ți-e teamă... ? !

JOSEF (la fel): De loc. Atît de mult te-am așteptat.
 (Scurt pauză.)

PROFESORUL: Spune drept, locotenente, nu
 ești un pic invidios... ?

LOCOTENENTUL: Invidios ? Pe cine... ?

PROFESORUL: Pe cine... Uite... de pildă pe cei doi de colo... Sau pe Zaris.

LOCOTENENTUL: Pe Zaris? Pentru ce? Pentru puterea lui?

PROFESORUL: Dimpotrivă, pentru slăbiciunea lui. Toată viața lui e plină de atâtea trăznii și greșeli minunate. Se aprinde și explodează ca un foc de artificii. Fetele se dau în vînt după el. Cu toți îl îndrăgesc, pentru că pot să-și ierte slăbiciunile și păcatele. Oamenii cărora n-avem ce le ierta, ne calcă pe nervi, locotenente.

LOCOTENENTUL (căzută pe gînduri): Crezi... că oamenii s-au plictisit de moarte cu mine...?

PROFESORUL: Niciodată nu ți-ai putut îngădui luxul unei neghiobii, pe care oamenii să ți-o ierte și pentru care să te iubească.

LOCOTENENTUL: Revoluția înseamnă disciplină, profesore!

PROFESORUL: Nimic nu-l mai neomenesc decât perseverența — nu-i așa? Pe asta nu ți-a iertat-o nimeni niciodată, cu toate că întotdeauna ai avut dreptate.

LOCOTENENTUL: Mai știi... Zici revoluție, și oamenii se așteaptă, te pomenești, la cine știe ce aventură faimoasă. Și cînd colo, ce le oferi? Îndatoriri, obligații, răspunderi...

PROFESORUL (cu voce îndușită): Și ordine, locotenente, ordine!

LOCOTENENTUL (cu potos): Bine, dar aceste ordine eu le aduc tocmai pentru ca, o dată, nimeni să nu mai poată porunci nimănui!

PROFESORUL: Numai că... vezi, ordine dau și aia de colo. Și lucrul acesta nu fiecare știe să-l deslușească.

LOCOTENENTUL (brusc): Crezi că au fost și unii care m-au urît...? Spune, profesore, crezi că oamenii m-au urît...?

ANTI: După război te vei întoarce acasă... ce-o să faci?

JOSEF: Nu știu... Am lăsat în camera mea mare dezordine... compasuri, teuri și echere răvășite pe masă... proiectul neterminat — dar tu?

ANTI: Mai întîi, o să las să-mi crească părul lung... pînă la pîmînt.

JOSEF: Și pe urmă?

ANTI: Pe urmă am să aprind luminile.

JOSEF: Luminile?!

ANTI: Toate luminile din lume. O să smulg perdelile și rulourile de camufaj de la toate ferestrele și de la toți oamenii din toate țările. Ce spui, are să fie bine așa?

JOSEF (încet): Da, are să fie.

ANTI: Și pe urmă — pe urmă o să dansez! (Josef se miră.) Da, în Seherazada... sau nu, mai bine solo la un bal mare, vestit. Toată lumea va sta în picioare, și în lumina unor reflectoare puternice eu voi pluti ca un fulg... iar afară va cădea o ploaie liniștită, de vară... Dar tu? Tu ce ai să faci — după aceea...?

JOSEF (după o clipă): Am să încerc să găsesc pe cineva.

ANTI: Dragostea aceea...?

JOSEF (după o clipă): Da...

PROFESORUL: Dragoste n-aș putea spune că a fost. Ură...? Dracu mai știe... Oamenilor nu le plac cei care știu să renunțe... le era

teamă că într-o zi ai să le cori și lor să renunțe, pricepi...?

LOCOTENENTUL (privind undeva departe): O dată lucrurile vor fi așa înclt...!

PROFESORUL (zîmbeste): Încît vom spune adevărului pe nume...

LOCOTENENTUL: Și vom ști să renunțăm. Atunci oamenii nu vor mai îndui numai după obiecte... Nu vor fi prețuiri numai după ceea ce au... Înțelegeți? Omul va fi ca un gigant, iar obiectele mici, mici de tot, ca păduchii.

PROFESORUL (îngîndurat): Crezi, locotenente? LOCOTENENTUL (brusc): Ar putea fi oare altfel? Ca înainte...? După toate cîte s-au întîmplat! (Scurtă pauză.) Știi tu profesore, ce-ai dori eu mai mult ca orice...?

PROFESORUL: Știu. Să faci o trăznaie de care să nu trebuia să dai socoteală. Să fi un bărbat atrăgător, interesant și frumos ca Zaris.

LOCOTENENTUL: Poate, nu știu. Dar încă ceva.

PROFESORUL: Să-ți poți permite o iluzie. Măcar una! Pentru o clipă!

LOCOTENENTUL (căută): Încă ceva...

PROFESORUL: Ca oamenii să nu creadă că ești în stare să le faci pe toate. Să poți minți și tu o dată, în toată legea! Să nu mai fii nevoit să ceri de la oameni mereu cîte ceva!

LOCOTENENTUL: Încă ceva, încă ceva. Încă...

ANTI: Vă vedeți în fiecare dimineață?

JOSEF: Cînd n-o întîlnim — ziua nu mai era zi pentru mine.

ANTI (se întoarce brusc spre el): Și... nu semăna... cu mine?

JOSEF: Nu. Poate, puțin. (Scurtă pauză.)

ANTI: Eu semănă așa, puțin, cu toate... Nimeni nu mi-a reținut vreo dată chipul.

JOSEF: Știi, ea era... sfîșoasă ca o zi de april.

ANTI (încet): Dacă ar ajunge aici... ar fi și ea altfel.

JOSEF (brusc): Ea n-are cum să ajungă aici! Înțelegeți?!

ANTI: Niciodată.

ANTI: O iubești mult?

JOSEF (mirat el însuși): Mult. (Se aude corul, de data aceasta însoțit de jalnic.)

ANTI: Și... după război, ai s-o găsești?

JOSEF: Da, (Brusc:) Am s-o găsesc!

ANTI: Și ea o să afle despre tine tot: ce anume vezi de la fereastra odăii tale, cum ai fost cînd aveai trei ani, unde ai vreo aluniță, cînd ai să devii inginer, cum iubești...?

JOSEF: Da... Tonka, tu pînă...?!

LOCOTENENTUL: Știi ce-o să fac după ce s-o isprăvi cu toate astea...?

PROFESORUL: Auzi întrebare?!

LOCOTENENTUL: Nu, am să mă duc în pădure.

PROFESORUL: Și ce-i cu asta?

LOCOTENENTUL: O să fiu singur. Singur.

PROFESORUL: Și pe urmă?

LOCOTENENTUL: Pe urmă... nimic. (Cu vocea schimbată:) Știu că asta nu e bine, dar doresc să fiu singur zile și nopți întregi. Mi-e teamă... mi-e teamă că încep să... nu vă mai iubesc atît de mult. Vreau să rămîn singur! Mi-e dor de liniște.

PROFESORUL: Și în liniștea aceea... În pădure... acolo o vei aștepta pe Olga ta...?

LOCOTENENTUL (brusc, dă din cap obsedat, în semn că da): Da! Da! Va veni! (Deodată își revine, sare în sus:) Dar tu știi prea bine, profesore, că Olga nu mai există!

PROFESORUL: Ba există și te așteaptă ca să poată renunța mereu la tine, toată viața! (Cu duioșie:) Tie să-ți fie milă de mine, locotenente! Eu te invidiez! Ah, dac-ai ști cum te invidiez!

ANTI: Întotdeauna îmi doresc să vină a doua zi...! Voiam să le am pe toate în urma mea: premiera, a douăzeciua aniversare, primul curtezan...

JOSEF: Și eu. Ah, dac-aș putea acum să împing timpul înainte! Să las în urmă și lagărul, și războiul.

ANTI: Eu dimpotrivă... (Încet:) Aș vrea ca această clipă să fie veșnică.

JOSEF: Acum?... Aici?... Nu! Nu!

ANTI (Încet): Să vrei ca timpul să se oprească în loc... ca o anumită clipă să rămână așa — de fapt asta-i o fericire — nu?

ZARIS (între cu umărul singurel: În ochi! Se clătește ura: toți se întorc spre el, corul amuțește.)

LOCOTENENTUL: Zaris! Ești rănit?!

PROFESORUL: Ștefan, ce s-a întâmplat...?

ZARIS: Porcii! Asasinii! Au bombardat lagărul.

LOCOTENENTUL (uluit): Adevărat...! Vilele esesistilor sînt în direcția asta... (Arată cu mîna.)

ZARIS: Iar bombele au explodat în partea asta...! Ce prostii sîntem!

PROFESORUL (Încet): Nu, nu sîntem prostii! Care om cu mintea sănătoasă ar fi putut să creadă una ca asta...

LOCOTENENTUL (Încet): Te-a atins...? Ia să vadă...

ZARIS: M-a atins, crucea și dumnezeii lor...

PROFESORUL: Dacă am avea cel puțin cu ce să-l pansăm.

ANTI: Am eu...! Mă duc să aduc...

LOCOTENENTUL: Adă fetei; repede! (Anti dă să iasă.)

JOSEF (subit): Tonka!

ANTI (se oprește): Da...

JOSEF: Tonka... fii cu băgare de seamă...

ANTI (plină de speranță): Nici o grijă.

JOSEF (Încet): Acum... acum... îi semeni mult, foarte mult...

Scurtă pauză după care Anti iese.

ZARIS (în timp ce-l ajută să se întindă pe prici): Au crezut cu toții că lovesc vilele esesistilor... Pîlneau de bucurie... Și cînd colo dumnealor au bombardat lagărul trei... (Geme.) Nici nu vă puteți da seama ce grozăvie...

PROFESORUL (în timp ce locotenentul îl îngrîștețea): Taci, Zaris, taci...

ZARIS: Barăcile erau întesate de oameni. Să plensească nu alta... (Se cutremură din tot corpul.) Mai întâi, esesistii s-au ascuns ca șobolanii... Pe urmă, cînd au văzut că bombele cad departe, au ieșit și au început să ne secere cu mitralierele... (Tresare, cu voce scăzută:) Locotenente...

LOCOTENENTUL: Da, Ștefane.

ZARIS (arătînd spre rînd): Spune-mi, asta-i sfîrșitul? Nu-i așa?

LOCOTENENTUL (nemișcat): Și de ce, mă rog?...!

ZARIS: Cum o justific? Ce-o să le spun?

LOCOTENENTUL (fără convingere): Un glonte răcît...

ZARIS: Prostii! Spune-mi, ce-o să se întâmple cu mine...?

LOCOTENENTUL: Dimineața o ștergi la infirmerie!

ZARIS: Da, și de-acolo direct la... Și voi... voi ce-o să faceți? Ce-o să se aleagă din echipa noastră de lăcătuși...?

LOCOTENENTUL (gîndește încordat): Fii calm, Zaris. Așteaptă să vedem ce mai vine.

ZARIS: Ce să mai vie? Iadul! Or să-și dea seama încăodată că n-au pățit nimic și că tot noi am singurat! (Cu voce schimbătoare:) Și din nou se vor lămuri că sfîrșitul e aproape. Și bestia va lovi... Se vor năpusti asupra noastră și mai turbați.

Se aude sunetul sirenel. Profesorul străbate scena schiopătînd și agîtînd din mîni.

LOCOTENENTUL: Încotro, profesore?

PROFESORUL (cu voce strîdînd): Alarma s-a sfîrșit...

LOCOTENENTUL: Bine, asta se aude...

PROFESORUL: Îndată vor aprinde reflectoarele și vor constata că... Polly a dispărut.

LOCOTENENTUL (după o clipă): Ne-am așteptat la asta!

PROFESORUL: Ai auzit ce-a spus Zaris? Începe iadul... Și încă ce iad... habar n-aveți. Furia lor nu va cunoaște margini.

LOCOTENENTUL: Unde vrei să te duci?

PROFESORUL (cu voce răgușită): Băieți... lăsați-mă!

ZARIS: Ce te-a apucat, profesore... Ce-ți veni așa deodată?

PROFESORUL (Încet): Tu întrebi...?!

JOSEF (către locotenent): Ce vrea să facă...?!

PROFESORUL: Mă duc la Krone. Pe Polly eu l-am îngropat.

ZARIS: Ți-a sărit o doagă...!

PROFESORUL: Atunci...! La Kaliște — eu am fost vinovat de toată nenorocirea, știți prea bine...! Mi-am pierdut ochelarii într-un moment decisiv... Din pricina mea au împresurat întreaga companie...

ZARIS: Nu-i adevărat!

PROFESORUL (insistent): Băieți! Socoteala e simplă...! Pierdem un om care oricum nu mai poate lupta — în schimb, toți ceilalți sînt salvați!

LOCOTENENTUL (apropiindu-se): Ascultă, profesore... cu o clipă mai înainte cînd stăteam de vorbă... te refereai numai la mine?! La tine nu...?

PROFESORUL: Dar, pentru numele lui Dumnezeu, înțelegeți! Abia mă mai țin pe picioare, abia mai vîd...! Iar vreți să plătiți pentru mine?! Un Kaliște ne-ajunge... și mie și vouă!

ZARIS (se ridică, gema de durere): Nu-i adevărat!

PROFESORUL (după o clipă): Ce nu-i adevărat, Ștefan?

ZARIS (tremurînd): Kaliște... n-a fost vina ta...!

PROFESORUL (după o clipă): Dar a cui...?!

ZARIS (Încet): A mea!

PROFESORUL: Ce tot îndrugi...?!

ZARIS: Da, a mea! Eu sînt de vină de toată compania...

PROFESORUL (*fără vale, cu aceeași voce ca Zaris*): Prostii, Ștefane! Prostii.

ZARIS: Ba așa e. Toată povestea n-a avut nici o legătură cu ochelarii tăi. Nici una!

JOSEF (*Incordat*): Dar cu-ce...?

Pauză.

ZARIS: Vă amintiți...? Mi se încinsese mitraliera... Ce mai turav-ura... În noaptea aceea... (*Brusc, către locotenent*): Da, fără nici un ordin, m-am dus jos. În vale. Putea oare să rămână compania fără mitralieră?... (*Frânt de oboseală*): N-am izbutit... Nemțoiți stăteau cîte gase într-un cuib... (*Istovit*): Nînsese proaspăt...

PROFESORUL (*uluit*): Și nemții...

ZARIS (*îpăd*): Da, au venit pe urmele mele! (*Scurtă pauză. Se ridică, apoi către locotenent*): Ei, ce stai? De ce nu începi? Haide, intră în mine, scuipă-mă! (*Locotenentul își pleacă ochii. Zaris înmărmurit*): Spune... locotenente!

Tu... ai știut...?

LOCOTENENTUL (*către profesor*): Iartă-mă, profesore. Tot timpul mă întrebam în sinea mea, care din noi e mai tare. Tu, profesore, tu ai fost mai tare!

JOSEF (*cu groază*): Dar bine... asta-i cumplit, înfrorător! Să trăiești astfel...? Om lângă om...!

ZARIS (*dezvădădușit, brusc*): Și ce-ar fi trebuit să fac...?

LOCOTENENTUL (*încet*): Sînt oameni care poartă în sufletul lor necazuri și mai mari... Tonka noastră...

JOSEF (*se cutremură*): Tonka? Ce-i cu ea?

LOCOTENENTUL: De cînd mă știu, n-am întîlnit un om mai tare ca ea.

JOSEF (*nu înțelege, înapoiîntors*): Un om mai tare...? Dar ce, ce fac cu ea...? O torturază, acolo la fabrică...?

ZARIS: Ce fabrică...?

JOSEF: Cum... ea nu lucrează la fabrică...?

ZARIS (*cu amărăclune*): Asta numești tu fabrică...? (*Pauză mică, încet*): La mine, asta se cheamă bordel.

JOSEF (*înapoiîntors*): Cum? Ce-ai spus?... LOCOTENENTUL (*a înțeles*): Zaris!

ZARIS (*necrușător, plin de amărăclune*): Da, bordelul lagărului. Îți închipui că, altfel, ar putea veni aici cînd se năzare...? Întîmplător, baraca lor e chiar peste drum de noi, iar noaptea între barăcile noastre, e întinerice beznă! Asta-i tot! Oare tu nu știi că aici, plină hăt departe, nu există alte femei dect...

JOSEF (*feroce*): Mînti! (*Se năpustește asupra lui*): Mînti, mizerabile!

PROFESORUL (*profund îndurerat*): Josef, fiule...!

JOSEF: Mînti! Spuneți-mi că mînti!

Mică pauză.

Între Ant, înfînd în mînd o bosma sau o cămașe.)

ANTI: Am adus...

PROFESORUL: Îți mulțumim, Tonka.

LOCOTENENTUL (*între cămașe*): Dă-o încoace, fetițo. (*Îi bandajează pe Zaris*.)

ANTI (*se apropie de Josef. În clipa aceea, de afară începe o bătaie puternică de lumină, care apar și dispar la anumite intervale. Farul s-a pus în mișcare ca în actul I*). Am adus și pline... Vrei...? (*Josef stă neclintit*). Da? Ce s-a întîmplat?

JOSEF (*privind-o*): Nu vreau.

ANTI (*ca și cum n-ar vrea să la în seamă tonul lui*): Nu ți-e foame...? (*Cu răbdare*): Te doare ceva?

(*Către ceilalți*): I-a făcut cineva vreun rău! (*Incurcat*): Nu-l înțeleg... (*Tăcere*). Afară,

oamenii au înaintea lor o viață întregă... să se cunoască. să se înțeleagă... Dar aici...

PROFESORUL: Lasă-l, Tonka... L-au speriat bombe...

ANTI: Ce ciudat!... Și pe Ismena... A plîns sfîșietor. (*Către Josef*): Spune-mi, ești superstițios? Eu... sînt teribil de superstițioasă. În fiecare dimineață cînd...

Se aude un zgomot, din ce în ce mai puternic: lătratul unei hoite de cîini lupi.)

ZARIS (*furiș*): Hundekomando!

PROFESORUL: Pe unde or fi?

LOCOTENENTUL (*se apropie cu prudență de fereastră*): Undeva, în dreptul lagărului trei.

ZARIS: Eram sigur...!

JOSEF: Ce e...? Ce se întîmplat...?

ZARIS: Impresora lagărul pe care l-au bombardat.

JOSEF: De ce...? Pentru ce...? (*Linște*.)

PROFESORUL: Așa e mai simplu...

LOCOTENENTUL (*încet*): În lagărul trei erau numai deținuți politici.

ZARIS: Bestiile! În felul asta, treaba s-a făcut mai repede și mai eficient!

JOSEF (*turbat*): Nu pricep nimic! Ce se întîmplat...? De ce nu-mi răspundeți...? De ce încercuiesc lagărul trei?

ANTI (*cu voce schimbătoare*): Cînd au lichidat lagărul de evrei — tot așa... mai întîlîi l-au încercuit SS-istii cu cîinii lupi...

JOSEF (*încăpabil să facă vreo mișcare*): Lichidat...?

ANTI (*încet*): Da... cînd i-au trimis la gazare... la cuptoare...

JOSEF (*aproape înnebunit*): Gazare... cuptoare...

ANTI (*se uită la el*): Da, la camerele de gazare... La crematorii...

ZARIS (*furiș*): Și pe urmă, afară pe coș! Ce-ai încremenit așa...? Îți închipui, poate, că pe tine te așteaptă o soartă mai bună...?

JOSEF (*în șoaptă*): Nu! (*Zbiard*): Nu...! (*Se împletește*). Așadar... voi m-ați... și cele două fabrici... (*Își acoperă fața*). Mincinoșilor...

M-ați mințit! Vă urăsc! Vă urăsc!

ANTI (*absent*): O dată, au fost duși la gazare nebunii...

Parcă i-ar fi adunat aici din toate colțurile lumii... Atunci mi-am dorit neșus să mă duc cu ei...

JOSEF: Taci! Taci!

ANTI: Pe urmă, am mai vrut o dată... cînd...

JOSEF (*îzbucnind*): Și de ce nu te-ai dus...? Ce ai făcut ca să nu fii dus...? Ce! (*În clipa aceea, se aude de aproape o muzică de marș cadențat. Cu toții încremesc. Josef e cuprins de panică*.) Ce... ce mai e și asta!...

PROFESORUL: Lagerkapela.

JOSEF: Și de ce... de ce dînt?

ZARIS (*tremurînd*): Ție nu-ți place muzica...?

PROFESORUL (*încet, parcă delirînd*): Numai absolvenți de conservator... unul și unu... poartă șepci cu cozoroc... cu o lîră mică... argintie...

JOSEF (*îngrozit*): Acum...? După toate astea...?

PROFESORUL (*cu vocea schimbătoare*): Muzica asta face destul rău boi ca să acopere...

Muzica duduie. Toți încremenesc ca hipnotizați.

ZARIS (pe neașteptate): Ascultați... De mult voiam să vă întreb ceva: ce-i aia «șatobriand»? PROFESORUL: Un scriitor oarecare.

ZARIS: Aiurea! Habar n-ai. E o mincare.

LOCOTENENTUL: Da. Pe vremea cînd mai lucram încă la calea ferată, mă uitam uneori prin vagonul-restaurant... Da... ce-ți veni acum cu asta...?!

ZARIS: Știu și eu! I... Pe lumea asta sînt mîncări pe care noi n-o să le mîncăm cîndva.

PROFESORUL: Și ținuturi pe care n-o să le vedem niciodată. Și oameni pe care n-o să-i întîlnim...

LOCOTENENTUL: Ba o să-i întîlnim, profesore, pe toți.

ANTI (îngîd Josef, absent): Chateaubriand — pentru două persoane. Asta e o mincare festivă în doi. La balul nostru vestit... vom comanda un Chateaubriand în doi. Și un dans în doi... Și toată viața o vom trăi în doi... Ce spui? (În clipa aceea, din adîncul lagărului se aude un tropăt de cizme. Pe măsură ce se apropie, se aud niște comenzi pe diferite voci: «Achtung! Mützen ab!» Strigătele sînt totuși neclare aducînd mai curînd a strigăte de oameni rîniți decît a ordine.)

PROFESORUL (precipitat): Tonka! Repede, s-o ascundem!

JOSEF (sare, arătînd spre priciul lui): Aici!

ANTI (cu recunoaștere): E prea tîrziu. (Zgomotele s-au apropiat, muzica a încetat să cînte.)

LOCOTENENTUL (strigă): Achtung! (Apare Storch însoțit de un soldat.)

STORCH (cître locotenent, necrezut de încet): Unde-i executatul Leopold Kühnne?

LOCOTENENTUL: Nu știu, Herr Oberscharführer!

STORCH: Lasă că-ți amintești tu. Îți pregătesc eu o moarte de-ai să-ți aduci amînte și de laptele pe care l-ai supt. Te fac eu să... (În clipa aceea, îl zărește pe Zaris): Dar asta ce mai e!

LOCOTENENTUL: Un glonte rătăcit.

STORCH (radiază de bucurie): Scharführer!

SOLDATUL (același din Intermezzo II): Jawohl, Herr Oberscharführer.

STORCH (Îl face semn, apoi cître Zaris): Care va să zică... un glonte rătăcit! I... (Zbiară): Care va să zică ești unul din ăia care ardeau de nerăbdare să vadă casele noastre în ruină...?

Așadar, ai încălcat regulamentul! Ai ieșit după ora de închidere ca să ne găsești zdrențe — atîrnînd prin copaci...? Bine, lasă...

ZARIS (deodată, încet, ca și cînd s-ar mira): Și eu care credeam c-o să mă mai scald în Hron... c-o să mă mai tăvălesc prin iarba aspră... care îți lasă urme pe tot corpul...

STORCH: Los! Los!

ZARIS: Tacă-ți fleanca! (Privindu-l, cu voce domoală):

Ține minte ce-ți spun... Uite așa cum mă vezi și cum te văd, Storch!... Și peste o sută de ani, copiii voștri se vor trezi îngroziți din somn cînd vor afla care ți-a fost sfîrșitul... bă... Storch își încordează mină pentru o lovitură năpraznică: cu ultimile puteri. Zaris îl opacă de braț și-l aruncă într-o parte. Cître soldat, care o ținut automatul spre el, calm: Hai, dobitocule! (Iese. Scharführerul repede după el.)

STORCH (plîngîndu-se cu firea, scoate revolverul, cître locotenent): Ei, tot nu ți-ai adus aminte?

ANTI (înaintează): El n-are de unde să știe... Moment de staulare.

STORCH (se lătoare uluit): Anti! Ce cauți tu aici?!

ANTI (înaintează, cu voce rară, privindu-l pe Storch): Cînd ai de gînd Storch să pui o dată... să mă spînzure...?

STORCH: Te-am întrebat cum ai ajuns aici?

ANTI: Aici mi-e locul!

STORCH: Știi că treaba asta se pedepsește cu...

ANTI: Moartea. Aici, totul se pedepsește cu moartea. În privința asta omul nu se poate înșela.

STORCH (nu-i mai bagă în seamă pe ceilalți): Pleacă imediat în baraca ta!

ANTI (calm): De ce?

STORCH (brusc): Pentru că, altfel, ai să te ucidă! (Îi vede minile, înspăimîntat.) Arată minile!

ANTI: Păi, vezi, Storch, oricum mă vor uicide.

STORCH: Tu... tu î-ai...

ANTI: Da, eu. Eu l-am înmormîntat pe Leopold Kühnne.

STORCH: Nu e cu puțință!...

ANTI (calm): Și de ce, mă rog?

STORCH (disperat): Dar bine... pentru ce... pentru ce ai făcut-o?

ANTI: Pentru că a trebuit.

STORCH: Cine te-a silit?!

ANTI: Nimeni. Tu asta nu poți înțelege, nu-i așa?

STORCH (sădă, se stăpînește): Șterge-o în baraca ta! Fata aceea cu care stai împreună putea s-o faci la fel de bine. Voi raporta...

ANTI: Cine? Ismena...? Sărăcuța... Ea nu putea s-o facă.

STORCH: Tu să taci...!

ANTI: Poți hotărî clipa în care am să mor. Dar asta-i tot ce poți hotărî.

STORCH (îndăbușit): Anti...! Înțelege. Nu te-am ținut atîtea luni deasupra apcii ca, acum, să fii nevoit să ordon să te execute pentru un fleac.

ANTI: Asta nu-i un fleac. E cea mai mare faptă din viața mea. Nici nu bănuiam că, în lumea asta, există lucruri atît de mărețe. Cum aș putea să accept...

STORCH: Anti... ai înnebunit?! Vrei să pun să te spînzure?... Pentru un hoit de deținut?!

(Anti îl privește fix.) Pentru dumnezeu, ai uitat oare, tot ce am făcut pentru tine? Dacă nu eram eu, ajungeai de mult la gazare!

ANTI: N-am uitat. Aici omul nu uită nici ceea ce ar vrea să uite.

STORCH: Cine te-a scăpat de experiențele medicale? Cine?!

ANTI: Dar ce-ai făcut din mine — asta nu spui?!

Cum pot să mă trăiesc acum...?

STORCH: Dar pe urmă, pe urmă, cine a interzis să se mai apropie vreun bărbat de tine?!

Eu! Dacă nu eram eu...

ANTI: Da, știu Storch!

STORCH: Atunci ce mai vrei...?!

Ai nevoie de mine!

ANTI (se uită la el degajat): Tu ai nevoie de mine, Storch.

STORCH: Tu — de tine?!

ANTI: Da. Fără mine ai fi început de mult să latră și să muști ca lupii tăi. (După o clipă:) Cînd

ți-al dat seama că prefer să mă omor decât să te las să te mai atingi de mine, al început să-ți bagi în cap că simți nu știu ce... că n-ai devenit încă o fiară... că mai ai pe undeva și un pic de suflet... A fost grozav să ai suflet! Nu-i așa, Storch?

STORCH: Nu-i adevărat, Anti! Dacă în viața mea am iubit cu adevărat...

ANTI: Ai început să-ți bagi în cap că vrei să mă salvezi pentru viitor... Dar tu, Storch, tu ești de o sută de ori mai mort decât cei care zboară pe coș!

STORCH (Innebunit): Anti!

ANTI: Am fost singurul lucru pe care nu-l poți avea nici prin violență, nici cu binele. Ultima ta speranță că mai ești un om viu, Storch...

STORCH: Am riscat totul! Te-am tălănit în fața lui Krone! Am veghiat să nu și se întâmple nici un rău! Te-am îndestulat, cu mîncare...

ANTI (il răstăiește): Pe care eu am dus-o deșinușilor.

STORCH (Inmărmurit): Astora de... de aici...!

ANTI (Începând cu o urd sîlbatică): Și nu numai mîncare, Storch! Și dragoste! Oamenii au nevoie de dragoste! Oamenii merită dragoste!

STORCH (cuprins de groază): Anti... tu... ai...?

ANTI: Da! Da! Ce-ai mai vrea să auzi, Storch?

Nu-ți ajunge?

STORCH (se năpustește asupra ei): Nu-i adevărat!

Minți, minți, ca să mă... ca să... (Înfelege.)

Bine... asta ai să mi-o plătești scump!

În clipa aceea, se aude o rafală de mitralieră.

Apoi, încă una și încă una. Storch blestemă și lese repede afară. Carul izbucnește și se amplifică ca un vol.

ANTI (obosită de moarte, devine lar o copilă, e cuprinsă de o teamă fără margini): Ajutați-mă...!

Vă rog, ajutați-mă...! (Se aruncă spre Josef și îl îmbrățișează.) Nu mă lăsa...! Nu mă lăsa...!

JOSEF (parcă delirînd): Nu-ți fie teamă, Tonka...

Nu te las... Ce-ar mai însemna fără tine Dunărea și Bratislava... În spatele ferestrei mele, toate grădinile s-ar stinge...

Strada noastră ar rămîne un cimitir... Și eu vreau să-mi desfac larg brațele, și să zbor. Tu ai să mă înveți, Tonka?

Eu nu te las, nu, draga mea, n-am să te las...!

(Cu voce schimbătoare) Scumpa mea... Clipa aceasta nu se va sfîrși niciodată...!

I M-ai? Niciodată...! Abia de acum înainte ne așteaptă o viață lungă... (Carul amuțește.)

STORCH (revine. Într-o mînd ține pistolul, cu cealaltă lîș terge transpirația): Vino!

ANTI (Înceț): Unde?

STORCH: În baraca ta.

ANTI: Și pe urmă?

STORCH (Își rotește privirile pline de urd): Pe urmă mă întorc. Mai am încă puțină treabă.

ANTI (răzîndu-și și ea privirile, se apropie de el): Storch! Crută-i.

STORCH: Pe cine?!

ANTI: Pe oamenii mei. Pe prietenii mei. (O clipă de tăcere.)

STORCH (vîndu-se la ea): Și pe urmă... tu...!

ANTI: Da, Storch.

STORCH (uluit): Da?!

ANTI: Li cruși...?!

Li lași în viață?!

Scurtă pauză.

STORCH: Da! Da! (Din adîncul lagărului se aude tropîit de cizme. Apoi strigăte: „Achtung! Mützen ob!“ Storch cu o voce de fiară rănită: „Achtung! Mützen ab!“)

KRONE (între, foarte glacial): Ce-a fost cu împușcăturile acelea, Herr Oberscharführer?

STORCH: Un deșinut din această odaie a smuls automatul din minile Scharführerului care-l însoțea. L-a ucis, apoi s-a năpustit asupra sentinelor. A fost lichidat cu focuri de mitralieră.

KRONE (la obiect): Și cum?!

Pentru un singur deșinut era nevoie să se deschidă focul din toate turnurile? (O vede pe Anti.) Dar asta ce mai e, Herr Oberscharführer? (Pauză.) Ce?

V-a pierit graiul?!

STORCH (Înceț): Am surprins-o... aici... în odaia asta.

KRONE: Așa?!

Halal ordine, n-am ce spune! Și... ce mai aștept! Dumneata nu știi ce-l ai pe deapăsă operativă?!

Dumneata dormi Storch?!

STORCH (alb ca varul): Jawohl, Herr Hauptsturmführer! (Zbiard.)

Los!

(Anti își lă rămas bun privindu-și prietenii îndelung. Niciodată carul n-a sîntat mai jalnic ca acum.)

KRONE: S-a terminat cu veselie, domnilor.

(Deșinușii se mișcă ameninșător. Krone scoate revolverul.)

Stați! Nici un pas mai mult! Încă n-am ucis nici un deșinut. Și n-aș dori să-mi pătez această faimă. (Către locotenentul.)

Totul e în ordine? Pe Künne l-ați băgat în groapă?

LOCOTENENTUL: Morții nu se bagă în groapă.

Morții se înmormîntează.

KRONE: Morți — oameni! (Ride.)

Pe cîte știu, dumneata mai și gîndești din cînd în cînd. Ți se pare cu putință ca să fim deopotrivă oameni, eu... și poartă aceia de hoituri împușcate...?

Oare așa poate arăta omenirea? Așa poate arăta o națiune? Una din două: ori eu — ori ei!

LOCOTENENTUL (privindu-l tînt în ochi):

Asta-i adevărat.

KRONE (se stăpînește): Vrei să mă provoc! Ca să-mi murdăresc minile!

Fii pe pace, vor rămîne curate! Dar pe tine... hm, da... Pe noi doi ne mai așteaptă astăzi o convorbire lungă și interesantă, nu-i așa? (Spontan:)

Unde zace Leopold Künne...? Cine l-a înmormîntat?

LOCOTENENTUL (răzîndu-l mîniile): Eu...

KRONE (după o clipă): Chiar tu, Johann...?

LOCOTENENTUL: Mă numesc Jan.

KRONE: Și cine ți-a ajutat, Johann?

LOCOTENENTUL: Nimeni.

KRONE (rîdînd): Cine ți-a ajutat?!

LOCOTENENTUL (ezită): Toți!

KRONE: Care toți?!

LOCOTENENTUL (cu patos): Întregul lagăr!

Polly era înghețat. A trebuit să scormonim gheața cu unghiile. Să-l transportăm. Să-l săpăm cu unghiile mormintul în pămîntul înghețat.

Să aducem în palmă zăpadă ca să nu-i dați de urmă. S-o băttătorim. Oare treaba asta o putea face o mină de oameni... Într-un timp atît de scurt... Niste oameni flămînzii, storși de viață?!

Nu puteți spînzura o sută de mii de oameni!

KRONE: De ce nu?!

Partida a fost jucată!

LOCOTENENTUL: Johann trăiește.

KRONE: Pentru o singură convorbire. După aceea...

LOCOTENENTUL: Va trăi și după aceea (Cu o urdă fărâșită): Vă va supraviețui! Dacă moare Jan, rămâne Ivan! Și după el Janos! Și Ioanis! Și Jean! După voi nu va rămâne nici măcar duhoarea crematoriilor! Dar el va trăi!

KRONE (îzbucnește): Ca să-și poată îngropa predecesorul, nu-l așa?! Ha! Ați îngropat un hoit și, în lagărul trei, zac cu sutele...! Pe ăștia cine-i va înmormînta...? Cine va avea atîta putere?! Cine va îndrăzni?! Ai amuțit, domnule locotenent?!

LOCOTENENTUL: Se vor găsi destul puternici și cutezători. Noi vă vom supraviețui. Cu toții vă vom supraviețui!

KRONE (sălbatic): O să vă răstignim, idiotule! Toate parcurile din lume o să le îngrășăm cu voi!

LOCOTENENTUL (parcă ușor surprins): Ah, cum ți-e teamă de noi, Krone...

KRONE (zburdă): Ai înnebunit?!

LOCOTENENTUL: Și încă ce teamă, — cumplită!

KRONE: Veți zbura pe coș cu milioanele, iar eu voi rămîne Gerhard Krone! Războiul se va termina, cîștigat sau pierdut — un timp voi vinde, poate, medicamente americane, sau vinuri spaniole, sau parfumuri franțuzești, dar într-o bună zi voi fi iarăși Gerhard Krone.

LOCOTENENTUL (cu oarecare bucurie): Vă e teamă de noi! Cu toții vă temeți!

KRONE: Și în toate războaiele eu voi fi Gerhard Krone! De mine va fi întotdeauna nevoie. Dacă papușilor sau hotențioșilor le-ar veni vreedată cheful să stăpînească lumea, fără mine nu se vor descurca nici o clipă! Cineva va trebui să facă această treabă! Iar eu sînt specialistul! Iar voi veți puteți din nou în spatele gardului de sîrmă ghimpată...!

LOCOTENENTUL (și-a verificat constatarea): Vă e teamă! Și de această teamă nu veți scăpa cît veți mai fi pe această lume!

KRONE: Fiii mei li vor trimite pe fiii voștrii la gazare și la crematorii! Și nimeni nu ne va disprețui pentru asta! Și nici o forță din lume nu-i va putea împiedica să facă! Înțelegi, comunistule, înțelegi...!

LOCOTENENTUL (încet): Cît veți mai fi pe lume!

KRONE (se stăpînește. Către Storch care a apărut ca o arătare, glacial): S-a rezolvat, Herr Oberscharführer?!

STORCH: Rezolvat, Herr Hauptsturmführer.

KRONE (cu pedanterie seacă): Pe viitor, să fii mai atent. Nu-mi place dezordinea. Scoate-l pe dumealui, Storch. (Către locotenent:) Vom încheia această convorbire în liniște și voie bună... Dreptate poate avea numai unul din noi. Pentru două dreptăți, lumea e prea mică.

LOCOTENENTUL: Prieten! (Parcă ar zîmbi. Iese. Storch în urma lui.)

KRONE (în prim-plan, își aprinde o țigare. Își vede mîinile — le privește îndelung): Sînt curate, Erika! Da, domnilor, curate! (Se întoarce cu spatele și iese. Se aude corul. Josef se urnește cu greu și se înăpăstă spre ușă.)

PROFESORUL: Josef... unde te duci...? JOSEF (cu o stranie concentrare): Polly... zace acolo, n-ai auzit?

PROFESORUL: Pe Polly l-am înmormîntat.

JOSEF: Ceilalți zac acolo. Sînt singuri. Îi lăsăm acolo să...? (Corul nu mai pînge. Cîntă.)

N-ai auzit...? Se vor găsi destul puternici și cutezători.

PROFESORUL (întorcîndu-se spre el): Da, băiete.

JOSEF: Trebuie să știe că sîntem aici. Noi le vom supraviețui; nu-i așa, profesore?

PROFESORUL: Firește, le vom supraviețui.

JOSEF: Rămîi cu bine, profesore.

PROFESORUL: Cu bine, fiule. (Josef iese. Corul se amplifică. Profesorul se ridică în picioare, pînge fără să vadă.) Au plecat cu toții. Tu, Zemane, ai dezertat. Cineva va trebui să se ducă în locul tău la Kremnica să-i învețe pe copii istoria... Tu, oricum nu i-ai fi învățat bine... Istoria și tabla înmulțirii... Trebuie să-i învățăm tabla înmulțirii pentru că o dată să priceapă tainele logaritmilor... Și în locul tău, Zaris, va îndeplini cineva sarcina de luptă... Își va croi drum prin lanțul de santinele și-i va smulge bestiei inima din piept... Iar tu, Josef, ca să nu uiti, ai de așteptat disează în fața teatrului. Să-ți pui o cămașă curată... și ai grijă... ți-s păcate degetele de tuș... dar floarea, floarea pentru Tonka unde ai lăsat-o, zăpăciturile...! — Fronturile s-au pus în mișcare, locotenente... Trebuie răspîndită vestea... Rușii au străpuns liniile dușmane... Cineva va trebui să meargă la conducere... să ne aducă ordinul... (Corul culminează.) Care e ordinul, fiule! Care e porunca, tovarăși...?

CORTINA

Ilustrații de SERGIU SINGER



LETICIA ARROYO (MEXIC),
Mască

LITERATURA ÎN ARTE ȘI SPECTACOLE

SCENOGRAFIA TEATRUL ȘI ARTA

JULES
PERAHIM

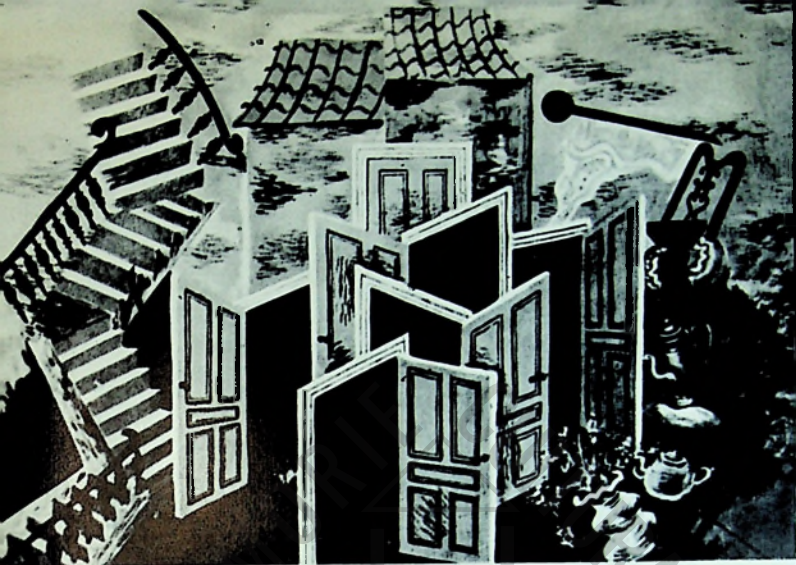
DE

În ultimii ani scenografia s-a conturat ca o manifestare a artei plastice capabilă să contribuie creator și competent la educarea gustului marelui public iubitor de artă, să militeze pentru o artă pătrunsă de ideile contemporaneității, pentru progres, pentru socialism.

Scenografia, integrată organic în arta teatrală, nu se desprinde totuși de principalele caracteristici ale artei în general, utilizând o seamă de trăsături specifice picturii, sculpturii, graficii, arhitecturii, artei decorative și aplicate, și adăugind acestei sinteze de moduri ale artei un specific care o diferențiază și îi crează unicitatea.

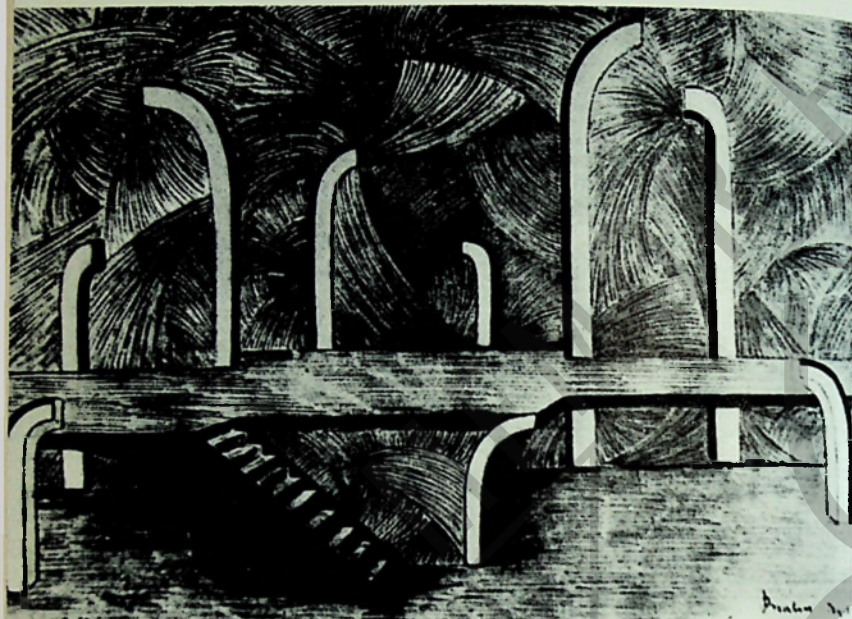
Dintre toate artele — teatrul este acela care acționează direct și nemijlocit, actul artistic consumindu-se în contact direct cu publicul. Discutind despre una din caracteristicile artei teatrale, ca de pildă scenografia, nu se poate să o izolăm de multiplele trăsături ale spectacolului, conținutul ideologic al piesei, jocul actorului, ansamblul de elemente ale montării, decor, muzică, zgomote, lumină, costume, grimă, unitatea de gândire și de stil a muncii regizorului, care asigură claritatea și mesajul spectacolului. Teatrul este unitatea tuturor acestor trăsături și analizând numai una din ele nu se poate discuta decît în raport cu celelalte. Am putea desigur discuta arta scenografului într-o expoziție de scenografie. O asemenea expoziție, în mod superficial și exterior nu se diferențiază de oricare altă expoziție de artă plastică, pictură sau grafică, dar izolînd-o de funcționalitatea montării, de jocul actorului, de conținutul ideologic al piesei, judecata noastră ar intra în domeniul abstract al judecății formale. Schița unui decor nu are valoarea, scopul și utilitatea unui tablou de șevalet cu toate că seamănă ca dimensiuni, materiale și uneori chiar ca subiect cu o pictură.

În procesul de creație a unei schițe de decor, mecanismul este cu totul deosebit de pictură sau grafică. În elaborarea imaginii scenice a unui spectacol intră o seamă de date și de elemente cu totul străine de pictură. Scenograful pornește la crearea imaginii scenice de la una din trăsăturile caracteristice ale artei teatrale, aceea a muncii în colectiv. Spectacolul trăiește, este valoros și își atinge misiunea numai asigurîndu-se o unitate



SVEND JOHANSEN (SUEDIA)

Decor la o piesă de Kild Abel



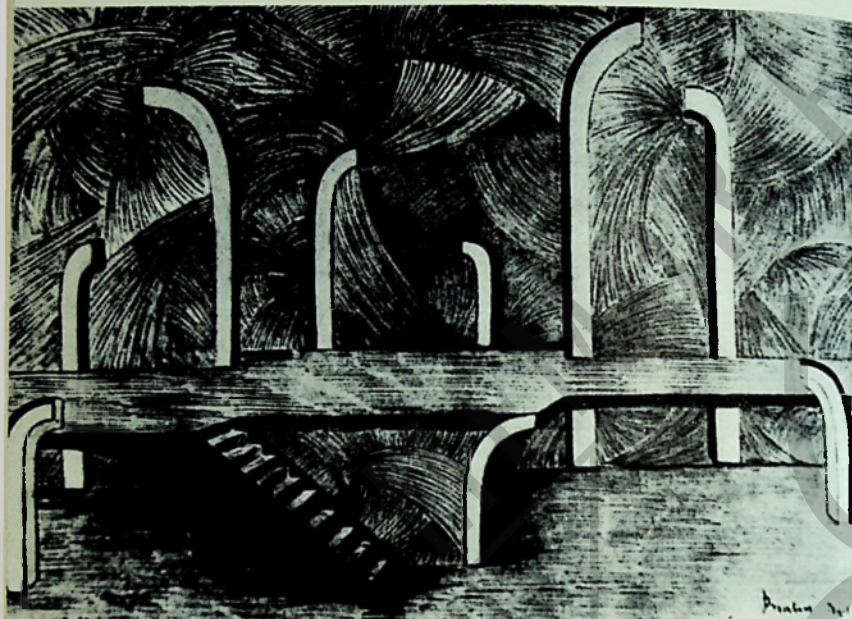
TONE BRULIN (BELGIA)

Decor la « MACHBETH »



HELMUT JURGENSE (SUEDIA)

Decor la « FAUST » de GOETHE



TONE BRULIN (BELGIA)

Decor la « MACHBETH »



HELMUT JURGENSE (SUEDIA)

Decor la « FAUST » de GOETHE

ENRICO PRAMPOLINI (ITALIA) Decor la «CAPRICIILE LUI CALLOT»
de Francesco Malipiero



organică, armonioasă și indisolubilă a tuturor elementelor componente, a tuturor colaboratorilor. Un singur actor nu este un spectacol de teatru (este în cel mai bun caz un recital) muzica și zgomotele, efectele de sunet ale unui spectacol nu pot constitui un concert, decorul nu poate fi un tablou. La elaborarea schiței de decor pictorul scenograf cunoaște piesa la care lucrează în esența ei filozofică, în trăsăturile ei principale, în misiunea ei. El a discutat cu regizorul spectacolului analiza literară a textului, au subliniat caracterul militant și agitatoric al spectacolului, au scos în evidență ideile de bază ale piesei, esența ei ideologică, posibilitățile comune de a releva pe calea artei spectacolului aceste idei pentru comunicarea lor cu claritate emoționantă și artistică. Pictorul scenograf elaborează schița în raport cu plasticitatea întregului spectacol cu funcționalitatea elementelor scenice.

Aceste câteva noțiuni elementare sînt desigur cunoscute de artiștii noștri scenografi și ele au devenit principiile indiscutabile ale muncii pictorului de teatru. Cu toate că mai întîlnim în teatrul nostru de azi inconsecvență de stil provenită sau din partea regizorului aflat la tonurile subtile ale plasticii spectacolului sau datorită superficialității de gîndire a scenografului, tendința generală în teatrul nostru de azi este unitatea de stil, ridicarea spectacolului la un cît mai înalt nivel de artă.

Ultima expoziție de scenografie organizată de Uniunea Artiștilor Plastici și de Asociația oamenilor de artă din Unitățile de teatru și muzică a dovedit stadiul avansat al artei scenografice și locul ei deosebit de important în cultura noastră socialistă. Mai puțin de două decenii ne despart de timpul în care arta pictorului de teatru era așezată la periferia spectacolului, la periferia artei. Mulți credeau atunci că scenograful se confundă cu pictorul-zugrav eșuat în teatru din lipsă de mijloace, de talent și de chemare și care pictînd cu culori de clei, pomi în mărime naturală sau imitînd modelele de tapet pe pereții măruntelor comedioane și-au încheiat îndatorirea la rînd cu mașinistul care murea decorul sau acela care agitînd o tinichea în culise imită tunetul furtunii. Această concepție a fost adînc instaurată în mintea directorului de teatru, a regizorului, a capitalistului care își băga banii cu grijă în periculoasa afacere a unui spectacol, ca și în mintea cronicarului de teatru. Această concepție retrogradă care acoperit de multe ori chiar strălucirii noastre înaintași, puțini la număr, dar căroră le datorăm respectul și cinstirea pentru eforturile de a ridica spectacolul de teatru la nivelul artei, contribuind prin talentul și priceperea lor la crearea unei concepții avansate față de scenografie.

Profunda, substanțială și hotărîta transformare în concepția scenografică a spectacolului s-a petrecut însă după 23 August cînd puterea populară a orientat întreaga cultură, întreaga artă spre obiectivele ei majore. Profundul caracter popular, setea de cultură a maselor, problematica variată și bogată în conținuturi a dramaturgiei, au determinat o nouă abordare a problemelor scenografiei. Pictorul de teatru a fost chemat să contribuie nu numai la simpla așezare în cadrul, a locului acțiunii, ci să ia parte activ și competent la dezvăluirea sensurilor profunde ale conținutului de idei al spectacolelor. Diversitatea repertoriului a determinat o mare varietate de soluții (de multe ori neîncăpătoare în vechile edificii ale teatrelor noastre).

Transformarea vechilor clădiri de teatru și în special a scenelor și echipamentelor lor au devenit imperios necesare, pentru ca să poată

intra în ele furtunile istoriei, puternicele conflicte sociale, larga desfășurare a vieții în multitudinea ei de aspecte, locuri și conflicte. Artiștii scenografi au căpătat în această scurtă perioadă de timp o orientare ideologică capabilă să explice complexe fenomene ale realității de pe principiile marxist-leniniste.

Nu mai îndrumarea atentă, orientarea materialist-dialectică a fenomenelor vieții în desfășurarea ei revoluționară a făcut posibil ca artistul scenograf să contribuie activ la reconsiderarea de pe poziții istorice înaintate a repertoriului clasic universal și național, să extragă sensurile profunde ale dramaturgiei contemporane (de multe ori și cu succes) de pe poziții critice și militante. În această scurtă perioadă de timp și scenografia ca și întreaga noastră artă s-au dezvoltat în lupta aprinsă cu nenumăratele forme ale ideologiei burghize, împotriva naturalismului, indiferentismului, a frumosului în sine, a manierismului. Ne mai sînt încă prezente în minte acele monștri, delir de grandomanie, înecate în detalii neesențiale adunate din magazinele de conșignație, grele și inutile împotriva oricărei tendințe de teatralizare, de funcționalitate, anulind sensurile, ideile, jocul actorului, mesajul de idei al piesei, etc. În momentul de față în scenografie se desfășoară cu succes o activitate creatoare de căutări interesante, de experiențe valoroase în primul rînd, pentru că ele pornesc de la unicul țel de a da spectacolului unicitatea lui, de a demonstra ce are el mai profund, mai uman, mai agitar, mai substanțial ca filozofie. Această trăsătură superioară față de didacticismul scolastic face ca publicul nostru să iasă din pasivitate, să gîndească mai profund, să devină mai activ, să participe mai viu la desfășurarea ideilor spectacolului, să se integreze în el ca un element indisolubil. Asemenea spectacole, asemenea active poziții față de scenografie nu sînt puține cu care ne putem mindri, iar expoziția amintită a demonstrat cu succes acest lucru. Scenografi ca Liviu Ciulei, Paul Bortnovski, talentatul și regretatul Tony Gheorghiu, Ștefan Noris, Brățeșanu, Liviu Popa, Marosin, Tofan și alții alții au arătat în multe din spectacolele lor că poziția și gîndirea lor în artă nu se mai poate deslipi de spectacol, că rezolvările lor scenice au devenit componente esențiale organice în întreaga concepție a spectacolului, cu au desființat limita strict profesionistă între regizor, scenograf, actor. Se poate vorbi astăzi de un curent în scenografia țării, în care generația tînără, cu o practică mai mică pe scenele noastre, dar educată în spiritul metodei realismului socialist, înțelege că numai cu inventivitate, curaj, cultură și o profundă analiză marxistă a conținutului spectacolului pot duce această artă spre înaltele ei misiuni educative și mobilizatoare. Această formă de artă care contribuie zilnic la educarea gustului artistic a sute de mii de spectatori pe scenele teatrelor noastre sub diversele ei forme, dramă, operă, balet, operetă, estradă, circ, teatru de păpuși, televiziune și filme, se ridică tot mai mult spre exigența mereu crescîndă a publicului nostru însetat iubitor de artă.

Îmi permit să propun cu această ocazie, în numele Uniunii Artiștilor Plastici și al Asociației oamenilor de artă din instituțiile de teatru și muzică, ca expozițiile de scenografie să capete un caracter permanent și periodic.

Asemenea expoziții ne vor da posibilitatea de a verifica stadiul de dezvoltare a scenografiei noastre și de a dezbate, pe marginea lor, multiple și complexe ei aspecte.

TRECUT ȘI VIITOR ÎN ARHITECTURA TEATRULUI DE ASTĂZI

DE

LIVIU CIULEI

Teatrul •clădire• reprezintă unul din programele de arhitectură în care rezultatul reiese din îngemănarea a două modalități de gândire artistică, cea a arhitectului și cea a omului de teatru, amândoi slujitori ai unor arte, prin natura lor, intens sociale.

În genere arhitectura prin caracterul ei social dublu, monumental și utilitar, estetic și funcțional, materializează în opera arhitectonică concepțiile de viață ale societății pentru care construiește.

Mai mult însă decât în tratarea unui subiect, care prin natura lui este de o importanță socială foarte largă, ca de pildă: o gară, o hală comercială, o construcție de birouri, etc., atunci când va fi obligată să rezolve programul **CLĂDIRII DE TEATRU**, arhitectura va reflecta și mai marcat prin organizarea spațială și tratarea decorativă aspirațiile și ideologia epocii, pentru că însuși subiectul **TEATRUL** are ca obiect **REPREZENTAȚIA** sau **REPREZENTAREA** vieții acelei epoci prin actul dramatic care, la rândul lui, va reflecta, atât prin formă cât și prin conținutul lui, aspirațiile și ideologia epocii.

Hamlet spune actorilor că •menirea teatrului, încă din capul locului și pînă astăzi este să înfățișeze o oglindă firii... și să arate fiecărui veac, fiecărei epoci, tiparul și pecetea lor. • Și înțelesul acestor cuvinte se prelungește și asupra clădirii de teatru.

TEATRUL ASTĂZI

Cum trebuie construit astăzi un teatru? Care sînt coordonatele sociale care îl determină? Cum considerăm cei doi factori, piesa și publicul? Trebuie să inițiem formule noi? Pe ce tradiții trebuie să ne bazăm?

Trebuie să reedităm integral, din stimă afectivă sau din obișnuință, anumite tradiții? Toate aceste întrebări se pun din ce în ce mai des și în domeniul vieții culturale de azi întâlnim nenumărate studii, discuții, congrese și anchete, adresate oamenilor de teatru, arhitecților și dramaturgilor.

În prima jumătate a acestui secol au apărut genuri noi de spectacole de largă popularitate. Pe de o parte cinematograful, radio-ul și recent televiziunea, pe de altă parte sportul, reînviind arena, stadionul. S-a pronosticat că prin concurența lor, în special a primelor, acesta își va pierde atât importanța cît și publicul. Dar asistăm, dimpotrivă, la un reviriment al artelor teatrale, printr-o mare afinență a publicului, confirmată statistic.

Arhitectul Ernts F. Burckhardt spune că: «Cinematograful, radio-ul și televiziunea, au preluat teatrului o parte din sarcinile lui, dar în același timp au trezit un nou interes pentru contactul direct, pentru trăirea reciprocă, și nemijlocită dintre spectacol și spectator... că existența numeroaselor dispute nu este un semn prost.»¹⁾

Programul cultural al țării noastre, care a determinat înflințarea a noi teatre, multe aparținând în orașe care pînă acum nu au avut un teatru cu o trupă stabilă, alcătuită după schemele ample și profesionale ale unui teatru de stat, prevede construirea eșalonată în timp a unor noi teatre, și înlocuirea treptată a sălilor improprilor, în care se practică azi teatrul, moștenire a unui teatru comercial-burghez, și care se interpun ca obstacole în apariția noului, a îndrăznelilor creatoare, în producția noastră dramatică, atât literară cît și scenică.

Faptul că de la al doilea război mondial s-au scurs aproape douăzeci de ani, în care noile date sociale, reconstrucția ca și tatonările, proiectele și realizările din această perioadă²⁾, în acest domeniu, însumează o experiență de durată, ne dă perspectiva necesară de a privi această etapă și de a încerca să formulăm o concluzie.

Vom încerca să facem un tur de orizont asupra felului în care aceste discuții s-au purtat în toată lumea.

CLASIC SAU ANTI-CLASIC?

Prin preluarea tradiției teatrelor din secolul al XIX-lea s-a generalizat în secolul nostru spectacolul jucat pe o scenă în formă de cutie optică, prin proveniență așa numită scenă «à l'italienne», pe care profesorul W. Unruh, redactorul publicației «Hilfsbuch der Bühnentechnik», o numește «scenă aquarium».

Prin extinderea adoptării acestei scene în teatrul tradițional, ea este numită și *scena clasică*.

¹⁾ Theaterbau, publicat în «Bauen und Wohnen», Septembrie 1958, Zürich.

²⁾ Numai în țara noastră s-au construit în această perioadă teatre noi ca: Teatrul de Operă și Balet din București, Teatrul din Brașov, Teatrul din Constanța, Reșița, Sala CCS... S-au reconstruit teatrele din Pitești, Ploiești, Teatrul Tineretului, Teatrul Regional din București, scena Teatrului Comedia, și au apărut săli de spectacole cu caracter special ca Sala Palatului R.P.R., Cîrcul de Stat, Sala de Concerte a Radio-Difuziunii, teatre în aer liber, și un număr impresionant de teatre muncitorești, studențești, cămine culturale din orașe și sate.

Istoria construcțiilor și a proiectelor din secolul nostru alternează între reeditarea acestei scene clasice (perfecționarea ei nu-i alterează principiul pe care vom încerca să-l analizăm, ci îl lărgeste numai din punctul de vedere al utilității, dezvoltând-o mai mult tehnic) și între dorința de a rupe cu această tradiție clasică, de a impune formule noi — în mod manifest contrare ca soluție — și acestea fiind și ele tot o interpretare sau o evoluție a unor tradiții teatrale, însă mai vechi.

TEATRUL SINTEZĂ

După 1950 își face tot mai mult loc în atenția oamenilor de cultură din teatru, a realizatorilor — autori și regizori — și a arhitecților, o nouă tendință care urmărește să nu părăsească valorile tradiționale câștigate prin experiența teatrului cu scenă clasică, dar să permită simbioza acestora cu toate genurile diverse de spectacole pe care protestatarii față de scena teatrului clasic le-au susținut pînă acum în mod exhaustiv. Aș putea spune că se pledează pentru o conviețuire pașnică între clasic și contemporan, între tradițional și nou. Se încearcă în perioada actuală o înțeleaptă — cred — legătură între moștenirea culturală a trecutului și cultura viitorului.

Așa s-a născut așa numitul «teatru adaptabil», în care sala trebuie să fie un *instrument variabil* pentru a se putea crea spectacole de orice gen și în care arhitectura se subordonează mai puțin decorativului — slujitor al festivității TEATRU — și mai mult funcției teatrului: SPEC-TACOLUL.

Cred că am face o greșală, chiar dacă această soluție are un caracter istoric trecător, să o considerăm ca o soluție eclectică. Ea reflectă, după părerea mea, însăși principala caracteristică a epocii noastre, trecerea revoluționară către o nouă organizare a societății, pe principiile socialiste, păstrîndu-se însă bunurile spirituale, devenite moștenire culturală, ale epocii precedente.

Am putea să definim acest teatru mai degrabă ca o formulă arhitectonică sintetică și în locul termenului «teatru adaptabil» sau «elastic» sau «flexibil», cum i s-a mai spus, poate ar fi mai propriu termenul: «Teatrul Sinteză».

SCENA DESCHISĂ

Dacă aruncăm o privire asupra concepțiilor de teatru ce se opun teatrului «cutie de iluzii», adică spectacolul fără portal scenic (spectacolul de avant-scenă, spectacolul panoramic — în jurul spectatorilor, spectacolul central, în mijlocul spectatorilor —, și spectacolele care rezultă din combinarea acestor principii) toate acestea se pot include în formula așa numită de francezi: «scenă deschisă» (scène ouverte) iar de teatrologii germani: «scenă spațială» (Raumbühne).

Ca apariție istorică, scena deschisă este mult mai veche decît scena cutie-optică, scena cutie-optică derivînd din scena deschisă. Izvoarele teatrului, așa cum este construit azi, trebuiesc presupuse în teatrul grec. Încă de pe atunci, partiul unui teatru se compune din cele două elemente absolut necesare pentru a realiza festivitatea: partea atribuită publicului și locul unde se va desfășura ceremonia teatrală.

Primele construcții de teatru cunoscute apar în jurul secolului al V-lea î.e.n., ca de pildă Teatrul din Torico (circa 550 î.e.n.) și Teatrul din Siracusa (circa 500 î.e.n.), acestea conținând incipient caracterul ce-l vor dezvolta teatrele grecești renumite, ca Teatrul din Atena, din Oiniadai, din Delos, din Priene, din Epidaur etc.: un amfiteatru hemi-ciclic pentru public, numit Kollon, înbrățișind platoul pe care evolua corul, numit Orchestra, legat de locul de joc — Skéne —, ridicat ca și scena noastră, printr-un Proskénion, pentru ca actorii să poată pătrunde în Orchestra. Se pare că motive de securitate au determinat prima construcție de teatru: «La început la Atena reprezentațiile erau date pe un loc deschis, cunoscut sub numele de Piața Vechiului Tîrg. În fiecare an, în vederea concursurilor se amenajau tribune de lemn, care după aceea erau desfăcute. Se pare că în jurul anului 500 î.e.n., în timpul unei reprezentații, lemnăria s-a prăbușit sub greutatea publicului, ceea ce ar fi determinat mutarea teatrului în incinta lui Dionisios, aproape de templul închinat acestuia. Aici s-a dat teatrului o arhitectură definitivă, tăindu-se gradene în rocă, în partea meridională a Acropolei»¹.

Teatrul grecesc este deci un exemplu de scenă deschisă în care publicul este totuși de o parte și actorii de alta. Scena centrală însă, se pare că este și mai veche și deși apariția construcției teatrului grec se leagă ca dată de apariția tragediei grecești (socotită după unii cercetători ca începînd la anul 534 î.e.n., cînd atticul Thespis a venit la Atena cu un cor dionisiac, căruia i-a contra-pus un corifeu)²; în incinta palatului de la Phestos, se afla încă din secolul XXI—XX î.e.n. o așa zisă suprafață teatrală centrală — arca teatrale — cum o numește Roberto Aloï³.

Deși astăzi este considerată ca una din formulele de teatru cele mai moderne, stîrnind vîl discuții și construindu-se chiar săli de teatru central,

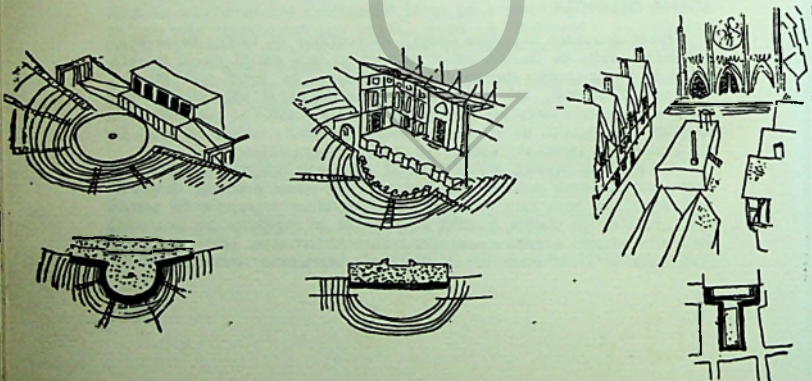
¹ I. Zamfirescu, *Istoria Universală a Teatrului*, vol. I, pag. 33 ed. ESPLA 1958.

² Eberhard Werner, *Theatergebäude*, vol. I Verlag Technik, Berlin, 1954, p.9.

³ Roberto Aloï, *Esempi di Architettura per lo Spettacolo*, Hoepli, Milano 1958.

EVOLUȚIA ISTORICĂ A LINIEI DE DEMARCAȚIE

(după arhitectul Pierre Sonréé)



e drept, foarte mici¹⁾, sîntem îndreptățiți să credem în origina foarte veche, poate preistorică a teatrului central. Îl practică astfel și popoarele primitive din epoca noastră, ca de pildă australienii Kamilaroi, care trăiesc încă în ziua de azi în condiții asemănătoare oamenilor din epoca de piatră și a căror manifestări teatrale conțin pe lângă « mistere » și « farse » și « piese educative »²⁾.

SCENOGRAFUL

Teatrul grec va genera și elementele scenice de decor pe care le folosim azi și încă în timpul lui Eschil apare scenograful. Folosind la început decoruri tridimensionale (altare etc.) din lemn pictat, așezate în orchestra, scena capătă, apoi (Aristotel atribue inovația lui Sofocle³⁾) fundaluri pictate sugerînd locul acțiunii (în general trei tipuri de decoruri: de tragedie, reprezentînd un palat sau un templu, de dramă satirică, un decor campestru cu grote, stînci, etc., de comedie, o piață sau o stradă avînd în fundul scenei ferestre și balcoane). Sînt cunoscute și decorurile rotative, așa numitele « periacte » (o prismă triunghiulară, pivotînd în jurul axului ei, care-și schimbă aspectul după necesitate la fiecare act). Găsim și aparatul de zburat numit « méchané ». Toate acestea vor fi preluate de teatrul baroc, cînd se va dezvolta așa numita școală scenografică a mașinismului⁴⁾.

Prima scenă vagon, sau culisantă, adică o platformă pe care se deplasează orizontal un decor ce poate ajunge în fața publicului, venind din culise gata montat, apare la greci sub numele de Ekkyklēma și a fost reintrodusă în teatrul modern la începutul secolului al 20-lea în Germania sub numele de « Schiebbühne ».

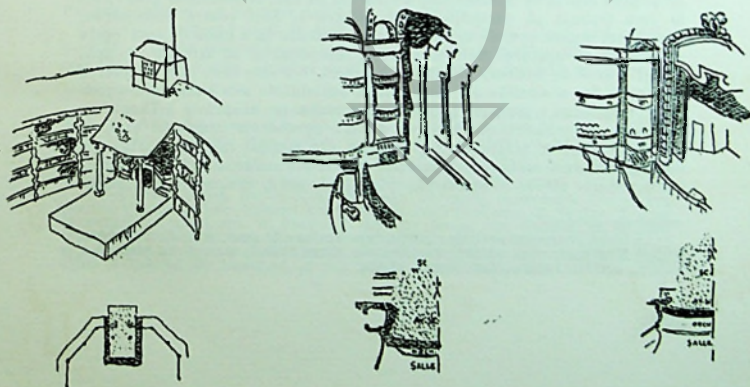
¹ De pildă, Teatro din Sant'Erasmo, Milano, arh. A. Caminati și Carlo de Carli, 1952—53; Teatrul din Houston, SUA, arh. Joanna Albus; Ringtheatre-ul Universității din Miami, arh. Robert M. Little și Marlon I. Manley, 1951.

² Vezi Siegfried Melchinger, Theater der Gegenwart. Fischer—Bucherel 1958.

³ Octave Navarre: Le théâtre grec. Payot. Paris 1925.

⁴ Percepțiile acestor școli sînt consemnate în Tratatul lui Nicola Sabbatini, « Practica de fabricar scene e macchiene teatri », 1637, tradus în franceză de Canavaglia și Louis Jouvet.

DINTRE SPECTATORI ȘI LOCUL DE JOC



TEATRUL ELIZABETAN

TEATRUL ÎN SEC. XVIII

TEATRUL LA SFÎRȘITUL SEC. XIX

SCENA SE SEPARĂ

Dacă teatrul grec este un teatru fără cortină, (ca și cea mai veche formă de teatru a japonezilor, Teatrul Nô — sau ca teatrul elisabetan) la Romani, sub influența presupusă a teatrului etrusc, apare separația mai puternică a publicului de actori, prin cortină, numită în limba latină cu un cuvânt semnificativ «siparium» (în limba italiană se numește «sipario»). Paralel cu fenomenul de îmbătrânire a societății grecești și romane se zărește o treptată izolare a scenei față de public. Astfel în scena grecească încetul cu încetul dispar treptele care dădeau posibilitatea actorilor să coboare de pe «proskénion» în «orchestra», la romani, acesta se micșorează, reducându-se strict la un semicerc, își pierde funcțiunea de loc al evoluției corului și actorilor, și se ocupă apoi cu scaune pentru senatori, similar parterului din teatrul baroc, și apare și cortina. Îmbătrânirea civilizației antice este marcată și de faptul că față de purtarea arhitectonică pe care o exprimă teatrele grecești, teatrul roman se dezvoltă mult din punct de vedere decorativ, abordând o arhitectură decadentă, care reflectă întru totul aspirațiile imperialismului roman.

Scena teatrului lui Scaurus se spune că avea 360 de coloane și 3.000 de statui de aramă, iar galeriile (element arhitectonic nou care va genera prin diverse forme de tranziție, lojile teatrului baroc) aveau rangul I, din marmură, al doilea din cristal și al treilea din lemn aurit.

Separarea și decorarea excesivă a scenei sînt fenomenele caracteristice îmbătrînirii unei societăți, reflectate în construcția teatrelor. Pe scenă se creează din ce în ce mai mult, mai îndepărtată, o lume a iluziei iar realitățile vieții de zi de zi sînt eludate din manifestările scenice, ca un rezultat al intereselor politice ale unei clase dominante într-o societate decadentă, ce tindea să depărteze prin distragere (distracție) și prin diversune (divertisment) conștiința maselor de la problemele esențiale ale existenței sociale.

În scenografie tot pentru a ajuta iluzia, scena romană inventează trapele de sub scenă, de unde vor apare diverse zeități, element ce se va dezvolta în perioada naturalistă în teatrul modern, bineînțeles pe alte criterii, în scenele lift. Dar și teatrul roman ca și teatrul grecesc sînt încă teatre cu scenă deschisă. Ele se deosebesc de teatrele noastre și prin aceasta și prin capacitatea lor, explicată atât prin caracterul popular, ca și prin faptul că spectacolele aveau loc în cadrul anumitor festivități la care trebuia să participe toată cetatea¹). Sînt teatre descoperite, deși la cei romani apare «velum-ul» ce se întinde ca o foale de cort peste spectatori cu ajutorul unei mecanisme complicat și se stropea cu apă, vin și zeamă de krokus, împotriva soarelui. Nu este încă sala de teatru acoperită dar și aceasta s-a construit în antichitate sub forma așa numitelor «odicoane» grecești și romane, numite pe atunci și «Theatrum tectum». Se construiau de obicei pentru spectacole muzicale și erau alăturate marilor teatre ca studio-urile din secolul nostru. Partiul cu două teatre, unul mare și unul mic așa cum se preconizează azi majoritatea construcțiilor săliilor (Teatrul din Stuttgart, 1912, Malmö, 1946, Mann-

¹ După „manuelul sovietic «Arhitectura Teatra» de acad. Arh. G. B. Barhin, teatrul Megalopos avea 40.000 locuri, cel din Atena 30.000, teatrul lui Marcellus, 13.000, teatrul Pompei din Roma 17.580.

helm, 1957, etc. apare și la Pompei, în teatrele dezgropate în anul 1793—1796.

Ne surprinde chiar și apariția unui teatru « adaptabil », care desigur că în secolul nostru s-a născut ca rezultat al altor necesități. Acest strămoș poartă numele de teatrul lui Scribonius « Cuvio » și s-a deschis în anul 56 î.e.n. Era o construcție de lemn, în care se găseau două teatre, despărțite prin pereți mobili și în fiecare din ele se juca o piesă. După terminarea spectacolului ele se uneau și prin învîrtire se transformau într-un amfiteatru — arenă în care se dădeau lupte.



Nu intră în obiectul acestei succinte consemnări o enumerare a tuturor momentelor arhitectonice ale teatrului. Totuși aș vrea să remarcăm că fazele incipiente de dezvoltare ale teatrului societății medievale — epocă în care biserica atotputernică proscribe jocurile scenice și arta teatrală intră într-o lungă eclipsă — se caracterizează tot prin spectacole cu scenă deschisă. La început ele sînt susținute de truveri, se dezvoltă în mistere, în farse (les solies) și în moralități și se joacă fie în piețele din fața catedralelor sau în tîrguri, fie în sălile palatelor senioriale, dezvoltîndu-se astfel cele două genuri de teatru de mai târziu: teatrul popular și teatrul de curte¹).

Pentru a putea însă preciza mai îndeaproape tradițiile directe care au determinat forma spectacolului și a construcției de teatru trebuie să amintim încă două faze intermediare.

«O»-UL DIN LEMN

Prima este aceea a teatrului elizabetan, cu celebrele lui săli în formă complet circulară, așa numite « O »-uri din lemn ca Globe-Theater, Swan-Theater, Blackfriars-Theater, în total cele 17 teatre privilegiate din Londra epocii elizabetane. Este cunoscut că acest teatru este o dezvoltare a manifestărilor teatrale a trupelor ambulante din curțile celorlalte « inns » (hanuri). Că în aceste curți parterul a rămas să fie ocupat de spectatori în picioare, iar balcoanele și ferestrele au devenit acele cutii (boxes — și așa se numesc și azi lojile în limba engleză) de unde puteau asista și femeile, atunci cînd rarori veneau la teatru și erau mascate.

Aceste « cutii » prin imbinare cu galeriile teatrelor romane, preluate de cele italiene, au devenit lojile de mai târziu.

Scena, avansată mult în sală, în formă dreptunghiulară, sau trapezoidală, — formă înfinită deja la orchestra vechiului teatru din Syracuse (sec. V., î.e.n.)² este doar o reeditare a estradel ridicate în piețe și

¹ Actorii erau uneori profesioniști, histrioni și trubaduri rătăcitori (baladins), dar deseori și colegieni, continuatori ai acelor Clercs de la Basoche, recrutați la curte sau « Enfants sans souci ». Către sfîrșitul secolului al XIV-lea, actorii misterelor s-au constituit în confrerie. În 1403, aceste « Confreries de la Passion » au închiriat în strada Saint-Denis o sală în care s-a deschis primul teatru stabil și acoperit din Paris. (Pierre Sonrel, *Traité de Scénographie*, Paris, 1943).

² Această formă trapezoidală tentează pe mulți proiectanți din secolul nostru. Vezi proiectele: Teatrul din Beyrut (Liban) Prof. arh. G. Weber, Teatrul Municipal din Basel, arh. W. Frey și J. Schader (Bauen und Wohnen, nr. 9/1958), Teatrul transformabil, arh. René Allio (Théâtre dans le monde nr. IV. 3, 1955) și realizările celebre ale arhitecților A. și G. Perret; Teatrul Expoziției, din 1925, Paris și Teatrul din Hartford, al Arh. Frank Lloyd Wright, care în felul acesta

tirguri, nelnzestrată cu vre-o maşinărie de scenă şi care are în spatele ei o construcţie etajată, cu balcon pentru muzicanţi, cu un etaj superior cu ieşire pentru trompetistul care anunţă începerea spectacolului, cu catarg pentru drapelul breslei, etc. Această construcţie nu este o reeditare a zidului adosat scenei romane ci după teatrolוגul german Joseph Gregor¹ — îşi are origina în imitarea celei mai importante părţi ale castelului englezesc, intrarea, care domină întreaga construcţie şi poartă denumirea de « gatehouse », (casa intrării) în faţa căreia, pe treptele respective, probabil că se dădeau spectacolele.

APARIȚIA PERSPECTIVEI

A doua fază intermediară o constituie primele construcții teatrale din Italia, în secolul XVI, când, datorită influenței umanistilor, s-a reintrodus scena antică, așa numită în acea perioadă « scena tereniană » pentru că pe ea au reapărut plessele lui Terențiu, Plaut, etc.

Se notează ca dată importantă anul 1491, când la Ferrara, la curtea lui Ercole I, spectacolele care pînă acum se dădeau în aer liber, se mută în sălile palatelor pentru a nu depinde de capriciile anotimpurilor. Alfred Wedemeyer spune: « Aici s-a petrecut prima schimbare a tehnicii scenice. Din cauza lipsei de spațiu nu mai era posibilă o înșiruire simultană a decorurilor (ca de pildă în Misterele Evului Mediu; n.n.), lățimea scenei a trebuit să fie restrînsă și scena a trebuit să fie dezvoltată în adîncime. Aceasta s-a întîmplat cu concursul elementului ajutător al perspectivei. Aici vom găsi o definitivă eliberare de scenele evului mediu și intrarea într-o nouă epocă de dezvoltare, de sine stătătoare ».

În 1505 apare un prim teatru închis, acela al lui Bramante de la Vatican, dar mult mai importantă pentru noi este construcția teatrului Olimpic de la Vicenza al lui Andrea Palladio, construit în 1584. Este un teatru acoperit cu un amfiteatru care amintește pe cele ale odeioanelor, cu o galerie la limita superioară a gradinelor, păstrînd și orchestra. Scena asemănătoare cu cea antică romană, îngustă și lungă, cu un zid adosat, perforat de trei arcade (cea din centru numită « portalul regelui ») are în spatele acestora, ca element nou, o arierscenă în pantă foarte pronunțată și pe ea sînt construite trei străzi pe principiul foarte recent introdus în teatru de către însuși Bramante, acela al perspectivei teatrale. Bramante inventă perspectiva și adaptarea ei pe scenă, marchează începutul perioadei cînd teatrul va opera asupra publicului cu iluzia scenică². (Fundamentele pictate în perspectivă sînt numite în limba germană « Prospekte », tocmai din italianescul « Prospettiva »).

Teatrul lui Palladio stabilește și proporția vîltoarelor săli care rareori vor depăși două-trei mii de locuri.

TEATRUL BAROC—SCENA CUTIE OPTICĂ

Adevărata ruptură cu scena antică apare o dată cu construcția teatrului Farneze din Parma (1619) a arhitectului Giovanni Battista

își aplică formula exagonală, atît de des folosită de el, și într-o construcție de teatru (Architecture d'aujourd'hui, nr. 23, mai 1949).

¹ Joseph Gregor, Shakespeare, ed. Phaidon. Viena 1935.

² Teoria perspectivei teatrale a acestei epoci, o găsim consemnată în Tratatul de perspectivă a lui Piere Pozzo (sau Puteus) apărut la Roma în 1603.

Aleotti, sub Ranuncio I-ul, în care scena-cutie apare în forma ei clară (în loc de cortină se folosea însă un perete din scinduri, mobil și decorat.)

Aleotti prelungește amfiteatrul semicircular cu două părți rectilinii, născându-se astfel așa numita *potcoavă* atât de extinsă în teatrele ulterioare. Putem spune că teatrul Farnese prefigurează sala și scena de teatru în forma ei clasică¹.

TEATRUL FĂRĂ FAȚADĂ

Primele teatre baroce, ca și cele din antichitate, — cu excepția teatrului lui Pompei din Roma, care în exterior avea aspectul unei arene supraînălțate sînt teatre fără fațadă. Amfiteatrele grecești și în parte cele romane, profitau de denivelări naturale, teatrele elizabetane erau închise într-un turn tencuit semănînd cu un siloz, iar teatrele din palate erau incluse în clădirea acestora, fără a se marca existența lor în fațadă. Teatre fără fațadă apar și în secolul al XIX spre sfîrșit, condiționate de criteriul comerciale și le găsim incluse în imobile, de cele mai multe ori în subsoluri insalubre și subdimensionate. Extinse în toată Europa — în special Viena și Paris și în America — aceste teatre își amintesc existența doar printr-o intrare de obicei marcată cu o copertină și cîteva afișe.

TEATRUL CU FAȚADĂ

Epoca barocului tîrziu a născut și clădirea de teatru cu fațadă², cu intrări similare bisericilor baroce, cu așa zisa fațadă de onoare, cu trepte sărbătorești, cu propilee, clădire izolată ca o catedrală și în care de cele mai multe ori, celelalte fațade sînt neglijate, ajungînd în multe cazuri a rămîne « de roșu ».

TEATRUL ILUZIE

Analizînd forma tipului de teatru baroc, care și-a prelungit existența pînă în secolul nostru, evoluînd de la cel de curte — regal — pînă la cel burghez, Perrotet von Laban ne spune: «ceea ce se întîmpla pe scenă trebuia să dea naștere iluziei, dar să rămînă ca atare. Limitele între lumea ireală a artei și cea reală a societății nu trebuiau niciodată șterse sau puse în discuție.»

Întreaga organizare arhitectonică reprezintă organizarea socială și teatrul este conceput astfel: o ordonanță de ceremonie în jurul unui

¹ Ca să cităm numai cîteva din marile construcții aduse de acest gen atât de adînc înrădăcinat și în spiritul căruia se mai construiește chiar și azi vom aminti de sala lui Molière la Palais Royal, Teatrul San Carlo din Neapole (1737), Scala din Milano, Teatrul Comunal din Bologna, a lui Antonio Galli-Bibiena (1700 — 1774) Teatro degli Quattro Cavalieri, a lui Francesco Galli-Bibiena (1659 — 1739), la Moscova găsim un asemenea exemplu în sala de la Ostankina (unde actorii erau iobagi), iar la Leningrad teatrul Ermitage, construit de arhitectul D. Gvareghin (vezi G. M. Barhin pag. 64, 65 și 73.)

² Exemple strălucite ale teatrelor cu fațadă sînt: Teatrul din Beyruth, 1848, arh. G. Bibiena-Galli și J. Saint Pierre, Opera din Bordeaux (arh. V. Louis 1778) Burgtheater din Viena (1810), Teatrul Haymarket (cu numai două fațade, Londra, 1821), Teatrul Alexandru din Leningrad (1828) construit de marele arh. K. Rossi, azi teatrul Pușkin, Opera Bolșoi din Moscova, construită în 1824 de arh. A. Cavoș, Marea Operă din Paris (1875) construită de arh. Ch. Garnier, Teatrul de Operă din Dresda (1835), al lui G. Semper și multe altele, toate pe principiul potcoavei cu loji, cu scenă cutie, prevăzută cu un pod al scenei.

centru fix (monarhul), cu un singur loc ideal de vizibilitate și acustică, iar gruparea maselor se face după imaginea societății împărțite în clase, categoriile lojilor (rangul I, II, III, etc.) reprezentau și rangurile nobilimii, respectiv, în perioada ulterioară ale burgheziei, galeria rămânând pentru plebe.

• Teatrul de iluzie nu a început o dată cu naturalismul — ne spune Siegfried Melchinger¹, ci el s-a născut în barocul tîrziu și și-a primit de la *idealism* legitimarea concepției sale despre lume. Cutia de iluzii este aceea scenă pe care privim ca pe o fereastră o lume magică picturală, indiferent dacă este ideală, romantică sau naturalist-impresionistă. • care menține contactul între cei doi pivoți în jurul cărora gravitează problema, textul și publicul, este caracteristică fenomenului contrar și anume: *al activizării publicului*. • Scopul ei este schimbarea lumii. Activizarea publicului, înseamnă: publicul să fie deșteptat pentru schimbarea lumii. Piesa devine pretext și prin acesta trebuie să vedem clar. Căci scena nu mai este o lume în sine, ci însăși lumea, lumea noastră. Și piesa nu mai este vizionare, ci lecțiune. •

Și arhitectul Pierre Sonrel² autorul tratatului de scenografie de care am pomenit mai sus, ne atrage atenția că în epocile de decadentă ale societății • noțiunea de prezență a comedianului dispare, contactul cu spectatorul distanțându-se. • Făcînd schemele evoluției liniei de demarcație dintre scenă și sală, spune: • Constatăm că scena romană abandonează armonioasele și variatele locuri de joc ale grecilor și prezintă un front rectiliniu, că teatrul medieval care n-a avut niciodată o arhitectură proprie, se plantează din instinct în mijlocul mulțimii, accesibil din toate părțile, că teatrul elizabetan reajunge teatrul grec, prin poziția diferitelor lui scene, înaintînd ca un pînten în masa spectatorilor. Apoi teatrul italianesc, unde actorul simte cu înecut slăbind îmbrățișarea mulțimii, pentru a ajunge la limitele rupturii de azi, care nu mai prezintă la rîndul său decît un front rectiliniu, la limita cortinei metalice. •

Dar chiar și în cadrul teatrului baroc, al scenei clasice, cutie-optică, îmbătrînirea societății s-a marcat în arhitectura teatrelor și același Sonrel ne arată că: • în timp ce în secolul al XVIII-lea, sala era încă întrebuintată după plăcere, (fie pentru public, fie pentru joc) — că lojile avantscenei se rezemau pe platoul pe care actorii și cîntăreții avansau în mijlocul spectatorilor, astăzi actorul este îndepărtat la mijlocul scenei, ca într-un tablou cu un passepartout de culoare neutră și o ramă groasă, sculptată și aurită... Teatrul devine o sală în care publicul comunică printr-o deschidere cu o altă, în care joacă actorii. Or ceremonia teatrală se situează la opusul acestei concepții. •

NATURALISMUL

Trebuie să mai luăm în considerație reflexul în decorația scenică a școlii naturaliste. Premergătorii ei au căutat să înlocuiască iluzia creată de perspectiva picturală prin decorul tridimensional, prin adevărate reconstrucții arhitectonice pe scenă — probabil influențați de puternica dezvoltare a arheologiei din acea epocă. Șeful de școală este Karl Friederich

¹ Siegfried Melchinger, • Theater der Gegenwart •, Cap. Theaterbau.

² Architecture d'aujourd'hui, nr. 23, mai 1949, articolul • La salle de spectacle •.

Schinkel (1781—1841). Naturalismul marcînd odată în plus în arta teatrală perioada de decadență a artei burgheze, a dezvoltat reconstrucția unei realități neseclectate pe scenă, mergînd pînă la extremă.

Ne izbește faptul că similare etape de decadență ale civilizațiilor dezvoltă — bineînțeles pe treaptă evolutivă — simptome similare de naturalism. Și dacă pe scena teatrului lui Antoine s-au adus mult pomenitele « hălci de carne », ca recuzită pentru o măcelărie, pe scenele teatrului decadent de la sfîrșitul civilizației romane, în perioada care nu cred că greșim dacă o numim ca fiind de un naturalism atroce — Tertulian ne relatează că la reprezentația piesei *Hercule furios* a fost ars pe scenă un om viu. Dealtminteri faptul devenise frecvent, și în pantomima *Laureolus*, împăratul Domițian a autorizat ca rolul unui bandit să fie acordat unui condamnat ca să-și primească pedeapsa crucificării pe scenă. Alături de fenomenele de decadență grand-guignol-ești, de un naturalism « à outrance » care imprunăută teatrului cruzimile condamnărilor « ad bestias » din arene, degringolada a adus pe scenă și imoralitatea și deseori se puteau vedea femei goale (strip-tease-ul din occident) și însuși împăratul Heliogabal a apărut gol pe scenă jucînd rolul zeiței Venus.

DECORUL SCULPTURAL

Protestatarii împotriva naturalismului în decorația scenică, ca Gordon Craig și Adolf Appia, au introdus principiul decorului sculptural. Este o reducere a reconstrucției arhitectonice și chiar dacă rezolvările lor îmbracă forme cubiste și simboliste, actul de protest marchează un moment de progres, legat și de introducerea în teatru a unui element nou, și anume efectele de lumină electrică (1883), dozate, dirijate și colorate după voie, înlocuind nu numai desenul, dar și culoarea din pictură.

SCENA DINTRE CELE DOUĂ RĂZBOAIE

Decorul sculptural a determinat necesitatea dezvoltării spațiului scenei propriu-zise, a dependențelor ei pînă la proporții nemaîntîlnite în istorie. Fără să altereze încă principiul teatrului-cutie, scena se mărește cu scene laterale, cu arier-scene, își înalță imens turnul podului scenei (prin apariția cupolei Fortuny, devenită apoi circularul-orizont) și capătă o subscenă pe mai multe nivele, cutia scenei Operei din Paris avînd după reconstrucție o înălțime totală de 62,50 metri.

Dezvoltarea industrială pune la dispoziția teatrului mașini metalice în locul celor de lemn. Vor fi acționate mecanic, hidraulic, electric și mai tîrziu chiar și electronic. Asistăm la o adevărată transformare a miciei cutii optice, într-o uriașă uzină. Scenele se prevăd cu diverse sisteme de manevrare a decorului, fie pe orizontală: una sau mai multe platouri turnante, platouri briceag, platouri culisante, platouri inelare (Ring-bühne), fie pe verticală: trape mecanice ce schimbă nivelul scenei în cîteva clipe, ștîngi acționate de contragreutăți, manuale sau cu motor, adevărate macarale pentru ridicarea decorurilor în podul scenei și scenele lift. Apar și diferite combinații între aceste sisteme ca scena lift-culisantă (ca la Neues Schauspielhaus din Dresda, arh. Lossow și Kühne, 1913)

și ca cea care funcționează pe așa numitul sistem « Pater-Noster » (ca un scrinciob, la Teatrul *Pigalle*, Paris, 1929, arh. Siclis).

Prototipul acestei scene îl vom găsi la Opera din Berlin și ea se va dezvolta ca un sistem complex pe scena teatrului Armatei Roșii din Moscova, construită în anul 1940 de arh. K. S. Alavin și V. N. Simvirțev, una din cele mai bine utilizate scene din lume¹.

De asemenea trebuie să menționăm pentru această perioadă numele arhitecților Max Littmann și Oscar Kauffmann pentru precizia și inventivitatea soluțiilor aduse în construirea de noi teatre.

TEATRUL DEMOCRAT

Forma sălii cunoaște și ea schimbări. Și construcția teatrului din Bayreuth (arh. Broeckwald și Semper, 1876) realizat după ideile lui Richard Wagner, introduce sistemul sălii în amfiteatru (un segment trapezoidal), cu intrări prin vomitoare, așa cum sînt la Teatrul Marcellus din Roma. Este reflexul în construcția sălii a apariției noilor concepții democratice. Sigur că sala, în această dispoziție, asigură tuturor spectatorilor o vizibilitate mult mai bună. O încercare anterioară de a reintroduce amfiteatrul o găsim în Franța la Besançon făcută de arhitectul Ledoux în 1784, cînd însă condițiile sociale nu au permis acestor construcții să se impună.

Totuși pînă aici nu am văzut o schimbare a aplicării principiului « sală-scenă » a teatrelor generate de societatea aristocratico-feudală și dezvoltate de cea feudal-burgheză. Inovatorii și protestarii din perioada dinaintea de începutul secolului nostru rămîn cazuri izolate, și vom cita mai mult ca curiozități: Teatrul din Imola construit de Cosimo Morelli în 1779, care continua potcoava sălii cu o scenă triptic închizînd clipsa, realizînd una din primele scene tripartite.

TEATRUL POPULAR

Dorința de a rupe cu scena clasică apare puternic în secolul 20 și marii oameni de teatru ai primelor decenii o încearcă: Firmin Gémier, în imposibilitatea de a construi o sală populară după concepțiile sale, realizează la Cirque d'Hiver, Oedip al lui Sofocle. Max Reinhardt influențează direct construcția teatrului « Grosses Schauspielhaus » din Berlin (arh. Hans Poeltzig, 1920), unde parterul poate deveni « Orchestra », cu un amfiteatru în genul celor grecești, și mărindu-se capacitatea, față de sălile obișnuite, pînă la cinci mii de locuri. Bineînțeles teatrul avînd și o scenă cutie optică. El a montat aici *Julius Caesar* de Shakespeare, *Danton* de Romain Rolland, *Orestia* lui Eschil.

Totuși cea mai largă mișcare de înnoire a principiului teatral a fost cea a arhitecturii din Uniunea Sovietică. Trei puncte de vedere slăteau la baza programului arhitectonic ce reflecta tendința proiectanților sovietici de a repopulariza teatrul. Primul: săli de mare capacitate, al doilea desființarea barierei dintre spectatori și actori creată de cadrul scenei, restabilind astfel contactul între acești doi factori indispensabili ai spectacolului, al treilea: arhitectura să aibe un caracter neutru și

¹ Exemple importante le constituie Teatrul din Rostov pe Don, arh. V. A. Suco și V. G. Gelbfel 1936; Landestheater din Dessau, arh. Fr. Lipp și W. Roth, 1933 și Teatrul de Operă și Dramă din Minsk, arh. Langbard, 1939.

disponibil reprezentăției, care-l va da expresia și îi va decide tonul, o va decora, (nu numai prin decor) prin însuși spiritul spectacolului. Proiectul pentru teatrul lui Meyerhold, al arhitectului M. G. Barkin, conceput în 1925 împreună cu regizorul Vahtangov, cu amfiteatru pentru public și locul de joc (două scene turnante, una în spatele celeilalte), dispuse în aceeași navă de formă eliptică, este un exemplu tipic de încercare a reintroducerii scenei deschise. De asemenea proiectul premiat pentru Teatrul de masă din Harkov, (arh. Zdenko Strijici și Ebbeke, 1930) ca și cel pentru un teatru în Sverdlovsk, de arh. B. G. și M. G. Barkin precum și multe altele, (nu le cităm din lipsă de spațiu) pun bazele noli orientării a arhitecturii de teatru.

Șirul de proiecte care încearcă formula teatrului de masă popular și în același timp descătușarea de cutia optică, este lung.

Alături de marii arhitecți ai arhitecturii teatrale din secolul nostru ca: Barhin, Perrel, apar decoratori și arhitecți ca Traugott Müller, americanul Norman Bel Geddes, etc. Un moment hotărâtor îl marchează regizorul Piscator, care împreună cu celebrul arhitect Walter Gropius determină schema teatrului «Total» (1927), care conține germenele viitorului teatru adaptabil. Scena și o parte din sală sînt montate pe o turnantă, putîndu-se juca, fie în fața tuturor spectatorilor, fie în mijlocul lor ca într-o arenă, scena fiind la rîndul ei o turnantă, excentrică, inclusă în aceasta.

Este de notat că sala circulară așezată pe un disc turnant apare și pe un proiect foarte vechi al decoratorului Joseph Furttenbach, în anul 1655, care pe alte principii a prevăzut o masă turnantă pentru o petrecere princiară, într-o sală octogonală, din care patru laturi sînt ocupate fiecare de câte o scenă «à l'italienne».

Ideea sălii pe turnantă l-a preocupat și pe regizorul român Ion Sava, care căutînd să se sustragă rigidității cutiei scenice, a conceput în colaborare cu arhitectul Bedros, un proiect pentru o sală circulară, cu scenă deschisă în jurul publicului, cu scaunele așezate pe un mare disc turnant, urmărind acțiunea fie fix, într-o parte sau alta, fie într-o mișcare lentă, panoramică, simultană cu desfășurarea acțiunii. O asemenea sală experimentală s-a realizat, în 1961, de către regizorul francez Jacques Polferi, la al III-lea Festival de Artă de Avangardă de la Paris, în mod experimental, pentru trei sute de spectatori, așezați pe un disc rotativ de 14 metri diametru, pe scena deschisă evoluînd un spectacol de sculpturi de Brîncuși, Adam, Colvin, Jacobsen etc., cu acopaniment muzical și versuri. Mișcarea cinematografică a travelling-ului se vede că urmărește pe realizatorii de teatru, ca și aceea a decorului proiectat, care și-a găsit în proiectul cu scenă deschisă panoramică în jurul spectatorului și cu nucleu centrală cu lift, a arhitectului englez Herman Harwey, expresia cea mai extremă (1949).

În prezent ideea teatrului nedespărțit de linia rampel, teatrul jucat la mijlocul spectatorilor, cîștigă din ce în ce mai mulți adepți — am văzut mai sus că s-au construit săli speciale — iar regizori ca Nicolai Ohlopkov, nu o dată în montările sale, mai vechi sau mai noi (*Aristocrații* de Pogodin, *Poveste din Irkutsk* de N. Arbuzov, *Medeea* lui Euripide în sala de concerte Ceaikovski) își vrea actorii înconjurați de public, în inima publicului.

Revista *Le Théâtre dans le Monde*, vol. IV, din 1955, a făcut o anchetă interesantă printre oamenii de teatru și păreri pro și contra se ciocnesc. Unul din adepții principiului central, este cunoscutul regizor și actor Jean Vilar, care spune: «Așa după cum imaginația este nelimitată și abstractă, scena trebuie să fie nelimitată, nu închisă și dacă este posibil, goală. Atunci imaginația se va putea bucura — cea a poetului, cea a actorului, cea a spectatorului.» André Barsacq, pe care publicul nostru l-a putut cunoaște din turneul teatrului «de l'Atelier», preferă scena deschisă, care dă actorului un relief și o prezență imposibil de obținut pe cea închisă». Dorește însă și o arler-scenă pentru plantarea unui decor. Pentru teatrul deschis s-a mai pronunțat și Tyrone Guthrie, unul din pionierii acestei scene, din Anglia, precum și Kees van Jerssen, director al lui Toneel Group, din Arnhem, Olanda, Johann de Meester etc. Alții, ca Walter Unruh, mai sus citat, decoratorul american Donald Oenslager și André Villiers, directorul centrului de studii filozofice și tehnice ale teatrului, sînt împotrivi. Ultimul, deși este director de scenă al teatrului «en rond» din Paris, susține că scena «à l'italienne» va fi mereu valabilă prin puritatea tradiției ei și prin intenții». Întrebați în același timp, ce cred despre construirea unui teatru adaptabil, Gordon Craig răspunde: „Am sentimentul net că toate aceste întrebări sînt, într-un fel, deplasate. Scenă deschisă, scenă închisă, de ce nu amîndouă? Și încă douăzeci altele. Este prea greu să te decizi pentru «sau»». «Și» mi se pare mai nimerit.” Ella Kazan spune că: «orice scenă ar trebui concepută pe cît de adaptabil este posibil... Pentru a juca cele mai bune texte nou apărute, ar trebui să dărîmăm actualele noastre teatre, mult prea rigide». Decoratorul Jo Mielziner dorește: «...un echipament adaptabil și o concepție fără ochelari de cal». Iar Roger Furse, decoratorul lui Lawrence Olivier, cunoscut pentru decorurile filmelor shakespeariene ale acestuia, își dorește «un teatru care poate să treacă fără zguduliri de la un gen la altul».

Teatrul adaptabil, sau teatrul sinteză rezultat al îmbinării experienței scenelor de concepție extremă, cu cele ale scenei clasice, își face greu apariția și, ca orice lucru nou, trebuie să învingă inerția vechiului. În afară de cîteva experiențe de «studio» ale unor școli de artă dramatică, putem cita ca exemplu strălucit formula intermediară a teatrului din Malmö, Suedia (arh. Lallerstedt, Lewerentz, Hellden, 1946). Aici un vast prosceniu semicircular pătrunde în public. El este așezat pe elevatoare, putînd deveni fossă de orchestră, *ORCHESTRA* ca în teatrul grecesc, sau parter cu scaune, care fiind ascunse chiar în spațiul lui, sînt escamotabile. Și sala este adaptabilă ca proporții, variînd de la teatru mare la Kamerspiel. Pereți mobili glisează prin fente anume lăsate în tavan, și fac ca sala, de o mie șapte sute de locuri pe scaune și cinci sute în picioare, să poată fi redusă după caracterul spectacolului, la o mie două sute, opt sute sau patru sute de locuri.

TEATRUL DE ASTĂZI

Nu pot să nu-mi amintesc discuțiile pe care le-am avut cu artistul poporului, regizorul, pictorul și scenograful Nicolai Akimov, în jurul proiectului său pentru Teatrul de Comedie din Leningrad. Proiectul prevede o scenă panoramică, cu prosceniu, cu un mecanism scenic în înel (Ringbühne), ocolind amfiteatrul sălii. Este perfecționarea formulei încercate

În proiectele mai vechi ale decoratorului austriac Oskar Strand și cel denumit « Totalbühne » a lui Wilhelm Kabb (1938). Akimov, ne spune că: « Cele două sute zece piese pe care le-a montat ca regizor și scenograf la Moscova și Leningrad, mi-au arătat că scena tradițională este incompletă. În piesele moderne locul de acțiune se schimbă des și actorii nu se mai mișcă prin culise pictate ci prin elemente tridimensionale. La aceasta se adaugă faptul că spectatorul este astăzi (poate influențat de cinematograful) obișnuit cu desfășurarea dinamică a acțiunii... Degerge necesitatea construirii unei scene fundamental noi, pe care decorurile să se poată schimba repede și a cărei suprafață să cîștige importante însușiri dinamice. »

Și marele înnoitor al teatrului sovietic Nicolai Oheopkov își concretizează aspirațiile într-un proiect de sală adaptabilă. Proiectul o dezvoltare judicioasă a formulei lui Walter Gropius și înseamnă, după susul lui, « o rupere radicală cu scena tradițională ce se retrace în adîncime. » El prevede, chiar în timpul spectacolului, diferite posibilități de combinare. Principiile artistice ale teatrului nostru cer pentru o mai bună demonstrare a intențiilor dramaturgului, pentru activizarea acțiunii și pentru întrebuițarea diverselor forme de expresie actricească, ca sala și spațiul scenei să fie concepute flexibil, dintr-un anumit punct de vedere, să se întrepîndă.

Pe aceleași criterii se înscrie și studiul arhitecților V. Duhov și I. Maltin¹), care arată că: « Experiența de exploatare a sălilor de teatru demonstrează că amenajarea lor, organizarea tehnologică și dotarea este învechită în multe privințe. Tot mai des se poate auzi că un teatru și mai ales amenajarea complexului de reprezentare — a sălii și a scenei — nu satisfac, pentru că limitează posibilitățile de montare, împiedică înfrunghirea pe scena teatrului, a noilor idei de creație. » Ei protestează împotriva lipsei căutărilor îndrăznețe și remarcă dominația unui anumit șablon. « Noul se reduce în general numai la perfecționarea utilajului tehnic al scenei, al iluminatului, al mijloacelor automate de comandă a mecanizării, etc. Platoul scenei și sala de spectacole, diferă însă puțin — în ce privește organizarea și legăturile lor — de teatrul clasic din secolele XVII—XIX, cu tradiționala lui scenă cutie, cu culise, despărțită de sală printr-o barieră-rampă. »

Problema asamblării celor două elemente, publicul și spectacolul, se pare că mai este și astăzi vie și Melchinger se întreabă « cum reușim să facem să încapă cele două părți sub o singură pălărie. » Asamblarea acestor două funcții atât de deosebite, care nu se unesc, decît seara, în sîrbătoarea spectacolului, este pentru arhitect o problemă cheie. Exacerbarea turnului scenei a născut diferite încercări de mascare ale lui, sau de acceptare a unei ciudate cutii, de obicei cubice, peste o clădire normală și mulți caută să-i reducă dimensiunea în dauna spectacolelor și să renunțe la el. Vezi năfrăcitul exemplu al Operei din Köln (1957) arh. Dring Riphalm — în care turnul scenei este îmbrăcat într-o mastaba de birouri și cabine sau mult mai onesta rezolvare a profesorului Gerhardt Weber, în Teatrul Național din Mannheim, (1957), proiect derivat din excepționalul studiu al marelui arhitect Mies van den Rohe. La Mannheim

¹ Revista *Arhitectura URSS*, nr. 1, 1961. *Problema proiectării noilor teatre.*

sala mică este realmente o sală de teatru adaptabil, dar care prin rectangulitatea ei aduce diferitelor formule de spectacol, o dată cu echilibrul ei dominant și o anume severitate rigidă.

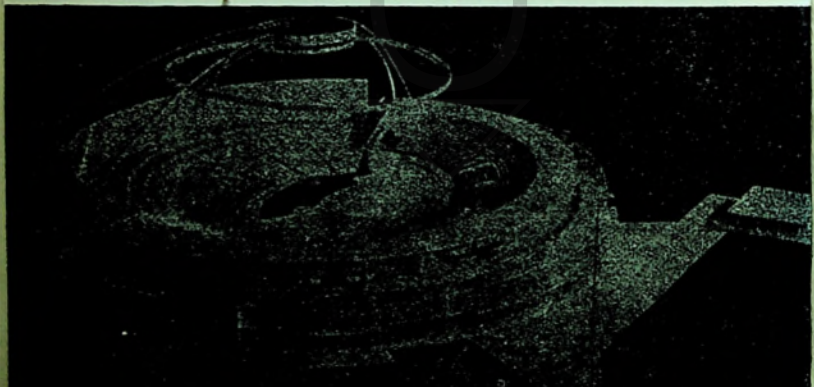
Trebuie să remarcăm că soluția proiectului lui Mies van den Rohe aduce în rezolvarea fațadel teatrului contemporan o idee ce va face școală. Dacă pînă la acest proiect, această grea problemă a împăcării într-o expresie armonioasă a diferitelor funcții ale teatrului nu a fost rezolvată, cele mai frumoase exemple fiind totuși niște curioase construcții în care funcțiile apar într-un mod evident, am putea spune cinstit, în fațadă, dar creează o senzație de juxtapunere a unor volume imposibil de armonizat între ele, Mies van den Rohe învețe toată clădirea teatrului într-o cutie de sticlă și ziduri-paravane, în linii limpezi și pline de armonie. S-au mai încercat și alte mascări ale complexului, dar de cele mai multe ori, s-a ajuns la o formă decadentă, fals decorativă, ca la Opera din Sidney.

Nu putem să nu subliniem, în folosul concluziilor pentru care pledează acest articol, rîndurile lui Hans Curjel din articolul: *Tendința în arhitectura teatrală actuală*, din revista elvețiană « Werk », nr. 9, 1960: « Contrastul puternic dintre forțele progresiste și cele retardatate din domeniul tuturor problemelor arhitecturii teatrale de azi, constituie o indicație că formele mai vechi se apropie de uzură și că este în curs de a se naște ceva nou... Ivindu-se semne care indică schimbări generale, apare necesar să luăm concepțiile devenite istorice și să le integrăm noului. »

Această afirmație pare să concentreze ultimele principii ce vor ghida teatrul și arhitectura astăzi. Frumoasa butadă a lui Giraudoux din Ondine: « De fapt fiecare teatru nu este clădit decît pentru o singură piesă... » rămîne un joc de cuvinte.

NICOLAI OHLOPKOV

Proiectul pentru Teatrul Maïacovski



IMAGINEA PREZENTULUI ÎN LUME

O ZI ÎN LUMEA TEATRULUI

La 27 septembrie 1935, cu marea sa anchetă *O zi în lume*, Gorki a făcut prima secțiune transversală în viața omenirii. Peste exact 25 de ani, ziariștii de la *Izvestia* au reluat interesanta idee gorkiană realizând o a doua *Zi în lume* cu fantastica-i diversitate de fenomene surprinse într-un fel de fotografie «la minut», la o excepțional de importantă cotitură a istoriei.

La rîndul ei, redacția revistei sovietice *Teatr* a împrumutat ideea atât de strălucit realizată cu cele două prilejuri, pentru a oferi un vast tablou al teatrului contemporan mondial prin semnificațiile unei singure zile. Inițial fusese aleasă tradiționala dată gorkiană — 27 septembrie, dar cum în unele locuri sezonul teatral începe mai târziu, ancheta a fost aminată cu o lună — pentru 27 octombrie 1961. O zi obișnuită, o zi de vineri. Dar întîmplarea a făcut ca ea să fie dominată de un eveniment de o excepțională însemnătate. În ziua aceea, în Palatul Kremlinului, Congresul al XXII-lea al P.C.U.S. a aprobat în unanimitate linia politică și activitatea practică a Comitetului Central al Partidului pe plan intern și internațional. În ziua aceea, Nikita Sergheevici Hrușciov a rostit cuvîntul de încheiere a lucrărilor Congresului. Iată de ce secvențele vieții teatrale înmănunchiate în numerele 2 și 3 din anul acesta ale revistei *Teatr*, numere consacrate în întregime anchetei, trebuie privite și apreciate în lumina realizărilor istorice, a planurilor grandioase despre care s-a vorbit de la înalta tribună a Congresului.

Ce a arătat *secțiunea transversală* (cum a caracterizat Albert Einstein inițiativa lui Gorki, caracterizare perfect valabilă și pentru această anchetă) în viața teatrului contemporan? Un lucru foarte important, foarte prețios: că străvechea artă proteguită de Melpomene nu s-a perimat, că omul are nevoie de dînsa ca de o hrană elementară a spiritului. Concurența primejdioasă a cinematografului n-a ucis-o, nu o pot înlocui nici radioul, nici televiziunea. De la Eschil încoace ea triumfă în fiecare seară.

Și ce a mai arătat ancheta? Că harta teatrală a lumii este scrisă în două culori: alb și negru. Albul festiv al izbînzilor și negrul crizei. Căci veșnic tînrul teatru nu este pretutindeni sănătos. El are de suferit acolo unde este folosit nu pentru unirea oamenilor, ci pentru dezbinarea lor, unde-i nevoit să slujească exclusiv interese comerciale, unde depinde de întreprinzătorul particular și de sacul cu bani. Cultura burgheză n-a ieșit din impas. Artiștii înaintați ai Occidentului, care înțeleg nobila misiune a artei, opun procesului de decădere, de otrăvire a ei, înaltele idealuri ale umanismului, păcii și democrației, slujirea devotată a oamenilor truditori. Lupta dintre aceste

două tendințe caracterizează complexa și contradictoria viață teatrală din țările capitaliste.

Ca și harta politică a lumii, care a devenit de nerecunoscut, s-a schimbat și harta teatrală. Sistemul socialist mondial se impune ca factor determinant al istoriei contemporane nu numai în politică și economie, ci și în estetică. Nici teatrului din țările socialiste nu-i sînt străine greutățile; dar sînt greutățile inerente creșterii și perfecționării, greutățile generate de strădania de a vorbi spectatorilor despre problemele mari și mici ale zilelor noastre, la un nivel din ce în ce mai înalt, de căutările febrile ale acelor mijloace de exprimare scenică, corespunzătoare profilului moral, cerințelor estetice ale omului contemporan, de preocuparea de a duce făclia artei teatrale realist-socialiste în mase tot mai largi.

Care sînt semnificațiile pe plan teatral ale zilei de 27 octombrie? Ce ne spune ea despre destinul artei scenice, despre direcțiile și formele ei de dezvoltare?

Alena Stranská scrie din capitala Cehoslovaciei despre polemica dintre Teatrul Național din Praga și Teatrul din Brno, polemică creatoare iscată de pozițiile pe care se situează cele două colective. Praghezii sînt adepții stilului psihologic, pe cînd teatrul din Brno se vrea «un teatru al proceselor istorice, nepsihologic!», un teatru al polemicii inflăcărâte.

Aceeași atmosferă de emulație domnește și în teatrul polonez. Reprezentanții generației vîrstnice de regizori operează de preferință cu modalitățile teatrului tradițional, spectacolele lor se adresează mai curînd sentimentelor decît rațiunii. Altfel își concep spectacolele regizorii mai tineri și foarte tineri. Nedumolita sete intelectuală, strădania de a înțelege fenomenele complexe ale lumii contemporane, antisentimentalismul — iată ce caracterizează punerile lor în scenă. Criticul Maria Czanerle subliniază că, în teatrul polonez, se consacră multe discuții problemelor stilului interpretativ — regizoral și actoricesc — tradiției și inovației, că se organizează spectacole experimentale.

Pe regizorii bulgari îi preocupă problema reflectării actualității într-o viziune poetică, colaborarea strînsă cu autorii. «Sînt convins — scrie regizorul Mois Benieș — că regizorul trebuie să-și găsească autorul și invers».

La Budapesta, numai în cursul lunii octombrie 1961, au avut loc unsprezece premiere teatrale, dintre care una chiar în ziua de 27.

Iar la Roma, capitala «patriei artei» se prezentau în ziua aceea numai cinci spectacole! Și nici un teatru din Roma nu are trupă stabilă. Din Oslo, Martin Nag scrie: «Teatrul norvegian trece printr-o criză... El continuă să lucreze fără să aibă acel contact cu poporul, pe care orice teatru trebuie să-l aibă».

«Teatrul trece prin clipe grele» cita Gorki în 1935, în ancheta lui, cuvintele criticului englez Allan Monckhouse. «Locul teatrului în viața oamenilor a devenit cu totul neînsemnat» — scrie în 1961, răspunzînd la noua anchetă, londonezul Peter Roberts. Semnificativă coincidență!

La New York, din cele 26 spectacole pe care le prezentau la 27 octombrie teatrele de pe Broadway, «doar trei puteau fi numite serioase» — scrie S. Loorey. De altfel, la New York se înfruntă față — pină și pe plan topografic — două culturi teatrale: artei găunoase, comerciale, a Broadway-ului se opun curajos teatrele mici aflate «off Broadway». Destinul acestor colective care s-au ridicat cu curaj împotriva puterincului lor rival este foarte greu. (Din cauza greutăților financiare, teatrul «Phoenix» a

trebuit să-și părăsească sala cu 1200 de locuri și să se mute într-una cu numai 200—300 de locuri).

Ce spune Ziua teatrului mondial despre soarta actorului? La 27 octombrie, sovieticii la Savina și Evgheni Urbanski, actori tineri și foarte talentați, își împărtășeau preocupările, planurile legate de continua desăvârșire a măiestriei lor actoricești, de stilul interpretativ. Iar actrița germană Krista Gottschalk din Leipzig își încheia scrisoarea cu constatarea îmbucurătoare: «Oamenii au nevoie de mine». Sibyll Thorndike, marea Sibyll Thorndike, mindria Angliei, scrie altceva: «Încă nu pot vorbi de planuri de viitor». Peter Roberts socotește că actorii care reușesc să obțină angajamente sînt norocoși; el calculează că anual cam 1500 de actori atrași de mirajul scenei vin în teatru și cam tot atîția îl părăsesc, biruiți de greutate. Trist și nedorit echilibru!

Din rezultatele anchetei se mai desprind cîteva concluzii importante. În țările capitaliste arta democrație, antiburgheză, cîștigă tot mai mult teren. În cuprinzătoarea trecere în revistă pe care a făcut-o *Teatr*, arta aceasta este reprezentată de parizianul TNP, condus de Jean Vilar, de colectivul argentinian «Teatro del pueblo», de teatrele londoneze «Mermaid» și English Stage Company, de teatrele din Toulouse, Caracas, Montevideo, Tokio, etc.

Un cuvînt original, proaspăt, au de spus țările din Asia, Africa, America de Sud, eliberate de sub jugul colonial. Scrisoarea trimisă din Havana de Natividad Feire, scrisă în limba energică și severă a Revoluției, arată ce frumoase succese pe tărîm teatral poate dobîndi un popor care își decide singur soarta. O scurtă corespondență din India vorbește despre reînvierea străvechilor forme populare ale artei teatrale, înăbușite secole de-a rîndul de disprețul stăpînitorilor străini.

Foarte multe răspunsuri subliniază locul important pe care îl ocupă în repertoriul mondial dramaturgia clasică rusă și sovietică și piesele lui Brecht. Ele arată că U.R.S.S. cîștigă tot mai mulți prieteni în rîndul oamenilor cinstiți din țările capitaliste. E ceea ce relevă francezul Marcel Marceau, englezoaica Sibyll Thorndike, italianul Eduardo de Filippo, chiliana Maria Canepa și alții. În concluzie, artei teatrale adevărate, cinstite îi sînt comune, în toată lumea, aceleași nobile idealuri ale umanismului, păcii, fericirii popoarelor.

IULIA SCUTARU

LITERATURĂ TEATRU ȘI FILM

În ultimul timp, în publicațiile sovietice, au apărut numeroase articole, privind literatura dramatică, activitatea teatrelor, a cinematografelelor, etc.

În numărul său din 17 februarie 1962, *Literaturnaja gazeta* a publicat un articol, semnat de regizorul G. Tovstonogov intitulat *Să gîndim, să simțim, să iubim*... Problemele ridicate de G. Tovstonogov au fost reluate de artistul

poporului Igor Ilinski în articolul *Dacă sîntem sinceri*. Concomitent, *Sovetskaja Kultura* a publicat luările de cuvînt ale unor scriitori, scenariști, regizori, cu prilejul dezbaterii unor probleme de cinematografie.

Problemele abordate sînt variate, actuale, și de mare importanță. Ele privesc calitatea pieselor de teatru și a scenariilor cinematografice, nivelul interpretării, aspecte ale muncii de punere în scenă a spectacolelor, organizarea și conducerea artistică a teatrelor, etc.

Noi sîntem ȧara sputnicilor și a cosmonauților — scrie celebrul actor Igor Ilinski — *ȧara primilor descoperiri, ȧara ce pȧsește ȧnainte ȧ tuturor, ȧn ȧmplinirea viitorului. Iatȧ de ce, de la arta noastrȧ și de la noi, cei care-o slijim, se așteaptȧ cȧvinul nou, cȧvinul ȧnainte.* În lumina acestor cerințe se poartȧ și discuȧiile despre sarcinile ce se pun, ȧn etapa actualȧ, ȧn ȧa teatrului și cinematografiei.

Succesul teatrului, succesul unui film, pornesc de la piesȧ, de la scenariu. Sarcina nobilȧ a literaturii este sȧ redca imaginea fidelȧ a vcaului nostru, sȧ prezinte forȧa și frumuseȧa moralȧ a omului sovietic. *Ne trebuie o literaturȧ variatȧ* — scrie G. Tovstonogov — *o literaturȧ care sȧ cuprindȧ toate domeniile de activitate, toate aspectele vieȧii noastre, ȧn toatȧ complexitatea ei. Artȧ ȧnvȧȧ pe oameni sȧ gȧndeascȧ, sȧ simȧ, sȧ iubeascȧ, sȧ urascȧ, sȧ creadȧ, sȧ lupte...*

Ocupȧndu-se, ȧn continuare, de rolul pe care trebuie sȧ-l joace regizorul ȧn activitatea teatrului, G. Tovstonogov se oprește asupra unor aspecte concrete ale acestei munci.

Este adevȧrat, cȧ piesa stȧ la baza succesului unui spectacol de teatru, afirmȧ Tovstonogov. Nu este mai puȧin adevȧrat, ȧnsȧ, cȧ, de multe ori, se arȧnȧ ȧn spatele dramaturgului și unele nereușite ale teatrului, ale montȧrii spectacolului. Dȧcȧ spectacolul este pus ȧn scenȧ prost, piesa este de vȧnd. Dȧcȧ un rol este interpretat prost, tot piesa este vinovatȧ.

Se pune aci problema rolului pe care trebuie sȧ-l joace regizorul ȧn realizarea unui spectacol. Istoria teatrului oferȧ destule exemple, care vin sȧ demonstreze contribuȧia regizorului ȧn reușita unei piese de teatru. *O piesȧ slabȧ* — noteazȧ Tovstonogov — *nu ȧnseamnȧ ȧncȧ un eșec ȧn teatru, dar un teatru slab, va duce ȧntȧdeauna la cȧderea piesei.*

Regia constituie o problemȧ de actualitate ȧn viaȧa teatrului contemporan. Regizorul trebuie sȧ fie un adevȧrat artist, el nu trebuie « sȧ punȧ ȧn scenȧ » o piesȧ, ci sȧ creeze un spectacol. Talent, imaginaȧie, prestigiu — iatȧ ce se cere, ȧn primul rȧnd, unui regizor.

Compozitorul, cȧrȧia li lipsește simȧul muzical, nu e compozitor. Pictorul care nu gȧie sȧ deseneze, nu e pictor. Scriitorul care nu cunoaște limba, nu e scriitor — scrie Tovstonogov. *De ce atȧunci sȧ-i dȧm dreptul unui regizor, care este lipsit de imaginaȧie sȧ punȧ ȧn scenȧ o piesȧ? Ca și scriitorii, compozitorii, poezii, și regizorul creazȧ o operȧ de artȧ. Opera de artȧ a regizorului trebuie sȧ fie spectacolul.*

Referȧndu-se la problema manierei de interpretare, a concepȧiei regizorale și a profilului unui teatru, G. Tovstonogov aratȧ cȧ existȧ situaȧii, cȧnd « ȧntr-un teatru sȧnt trei teatre », dupȧ numȧrul regizorilor. Aceastȧ stare de lucruri nu poate fi acceptatȧ. G. Tovstonogov scrie: *Teatrul adevȧrat este teatrul unei singure vȧinȧe creatoare, a unei singure tendȧnȧe. Regizorii, pictorii, compozitorii, artiștii trebuie sȧ se ȧnchine ȧntr-un singur templu al creaȧiei... Conducȧtorul artistic al teatrului, precum cȧpitanul unei corȧbii, conduce teatrul... educȧ echipajul. Ca și pe corabie, ȧn teatru nu poate fi decȧt un singur cȧpitan.*

Completȧnd observaȧiile lui Tovstonogov, Igor Ilinski subliniazȧ rolul important pe care ȧl joacȧ, ȧn activitatea unui teatru, unitatea conducerii artistice. Totodatȧ, este necesar, atȧt pentru regizori, cit și pentru actori, sȧ aibȧ un

«credo artistic comun». Într-un teatru trebuie să muncească oameni de aceeași credință, care să vorbească una și aceeași limbă.

Igor Ilinski se ridică împotriva nivelării în viața teatrală care duce la ștergerea granițelor, la dispariția deosebirilor . . . care face ca spectacolul realizat de un teatru, să poată fi atribuit fără nici o dificultate și altor teatre.

Cinematografia «cel mai de temut concurent» al teatrului, după cum se exprimă Igor Ilinski, ridică și ea o serie de probleme, la care a încercat să răspundă discuția organizată de *Sovetskaja Kultura*.

În ultimul timp, pe ecranele sovietice, au apărut o serie de filme, care s-au bucurat de succes. *Nouă zile dintr-un an, Cînd copacii erau mari, Fetele*, sînt numai cîteva din aceste filme.

Principala problemă care stă în fața cinematografeiei în etapa actuală este problema scenariului. S-au ecranizat cu succes schițe, povestiri, romane; e o muncă nobilă și folositoare. Se pune însă întrebarea: oare scenariile originale nu constituie forma cea mai operativă de oglindire a marilor evenimente, care au loc în realitatea sovietică?

Toți participanții la discuție, au fost unanimi în a recunoaște scenariului de film, dreptul de a-și ocupa locul cuvenit printre celelalte specii ale literaturii, alături de proză, poezie sau dramaturgie. Ei au cerut, de asemenea, ca scenariile să fie publicate. Nu toate scenariile sînt ecranizate, multe din ele rămînînd uitate, poate pentru totdeauna în sertarele studiourilor cinematografice. Cu atît mai mult, se impune publicarea lor, bineînțeles, cu aceleași exigențe, ca la oricare operă literară.

Referindu-se la colaborarea, ce trebuie să existe, între scriitorii-scenariști și regizori, participanții la discuție au scos la iveală unele deficiențe, care mai există în această direcție. De multe ori scenaristul își încheie activitatea odată cu predarea scenariului; el este «înlăturat» de la crearea propriu-zisă a filmului, regizorul asumîndu-și dreptul de a schimba scenariul după propria-i voință. Alteori, participarea autorului scenariului la turnarea filmului este formală, regizorul îngăduindu-și în timpul lucrului să schimbe personaje, replici, introducînd noi episoade, etc.

Publicarea scenariilor, pe lîngă faptul că va constitui un stimulent pentru autori, va da posibilitatea opiniei publice să califice și activitatea regizorilor. Se cere de altfel, să se acorde mai multă importanță autorilor de scenarii, și să existe o strînsă colaborare între aceștia și regizori.

Totodată, nu trebuie uitată activitatea cronicarilor cinematografici, care ar trebui să analizeze filmul, pornind de la scenariu, așa cum se face în cazul ecranizării oricărei alte opere literare: schiță, povestire sau roman.

N. ROȘIANU

UN RENUMIT SCENOGRAF

Regizor și pedagog, pictor-scenograf, grafician, autor a numeroase ilustrații de cărți, portretist, toate aceste calități sînt înmănușate în proeminența personalitate a lui Nivolai Pavlovici Akimov artistul poporului al U.R.S.S.

Fiecare domeniu în care s-a afirmat talentul, originalitatea și forța sa creatoare, ar putea oferi un bogat material pentru o monografie de sine stătătoare.

Mark Etkind, autorul unei monografii relativ recente, consacrate lui N. P. Akimov, se oprește la prezentarea activității sale de pictor-scenograf.

Akimov și-a început de fapt activitatea creatoare după Marea Revoluție Socialistă din Octombrie, afirmându-se mai întâi ca grafician, iar apoi ca pictor-scenograf.

Primii pași ca pictor-scenograf îi face în anii 1923—1924, pregătind spectacolele teatrelor *Cabaret teatral* și *Comedia muzicală*. Urmează apoi munca la spectacolele cu *Trenul blindat* 14—69 de Vs. Ivanov, *Picirea escadrei* de A. Korneiciuk, *Liubov Iarovaia* de K. Treniov și alte piese cari au intrat de mult în fondul de aur al artei teatrale sovietice.

Prezența talentului său începe să se facă simțită pe scenele teatrelor din Moscova, Leningrad, Harkov (orașul său natal), Kiev, Tallin, Riga. Ceea ce caracterizează imperativul artistic al pictorului scenograf este neostenita căutare a unor noi mijloace artistice, menite să «lărgască posibilitățile artistului în teatru».

Specificul artei lui Akimov îl formează faptul că pictura, în sensul strict al acestui cuvânt, nu reprezintă unicul mijloc de întrupare a ideilor, de transpunere ideală a unui text dramatic, ci una din nenumăratele posibilități pe care le oferă penelul și paleta de culori. «*În arsenalul său artistic, intră nu numai culorile, ci și lumina, sculptura alături de inginerie, proiecția și pneumatica, păpușile și multe alte mijloace care la prima vedere, nu ar avea nimic comun cu punerea în scenă a unui spectacol. Akimov a fost și este un artist-căutător.*»

Ceea ce l-a ajutat în mare măsură în căutările sale a fost faptul că el tindea necontenit să fie un pictor al contemporaneității.

Deaceia formarea sa ca artist a mers paralel cu afirmarea tinerei dramaturgii sovietice.

Suflul revoluționar, optimist al acesteia a stîrnit în Akimov dorința, pe deplin realizată, de a exprima în scenografie trăsăturile noii arte.

Trei au fost piesele a căror scenografie a marcat dezvoltarea artistului pe drumul realismului-socialist: *Așa s-a călît oșelul* de N. Ostrovski, *Salut, Spanie*, de A. Afinoghenov și *Liubov Iarovaia* de K. Treniov, puse în scenă în cursul anului 1936. Principiul călăuzitor al artistului: «*o justă reliefare a ideii autorului și aflarea celor mai adecvate mijloace de expresie artistică pentru opera respectivă*», și-a găsit intruparea în aceste puneri în scenă.

«*Akimov obișnuia să lucreze un spectacol pînă în cele mai mici amănunte*», scrie Etkind. De la costume, cari trebuiau să se integreze în atmosfera generală a piesei, pînă la decorul propriu zis, totul era gîndit și transpus în schițe și machete cu luni și luni înainte de spectacol. «*Schițarea costumului se transforma pentru mine treptat în conturarea personajelor*», spunea Akimov. Totul trebuia să ofere actorului «fondul major» pentru a-și putea desfășura jocul.

Din acest punct de vedere, decorurile lui Akimov deveneau foarte apropiate de lucrările sale de pictor-portretist, iubitor al detaliului plin de semnificații.

Începutul războiului îl găsește pe Akimov lucrînd la pregătirea unui nou spectacol ce urma să se joace pe scena teatrului de comedie din Leningrad. Încep lungile peregrinări ale trupei leningrădene. De-abia după patru ani de despărțire, se reîntîlnesc spectatorii din Leningrad cu teatrul lor.

Orașul mai fumega încă, dar Akimov și începuse să lucreze la montarea unui spectacol cu piesa *Lev Gurici Sinikin*.

În vara anului 1945, ca o recunoaștere a meritelor artistice deosebite, i se conferă titlul de artist al poporului al R.S.F.S.R.

Maniera deosebită de lucru a lui Akimov își lasă amprenta asupra fiecărui spectacol jucat pe scena Teatrului de comedie din Leningrad.

Conștient de rolul pe care-l are efectul comic, Akimov nu-l folosește în sine, ci îl subordonează reliefării unui anume amănunt, punând astfel și mai în relief conținutul de idei al piesei.

Convenționalul, trucurile scenice, detaliul comic converg la crearea efectului comic.

Latura satirică a talentului artistic al lui N. Akimov s-a manifestat din plin în munca de realizare scenică a unor piese ale lui Saltikov-Scedrin și Suhovo-Kobilin.

Astfel scenografia și regia spectacolului cu piesa *Umbre* de Saltikov-Scedrin, «a intrat în istoria artei scenografice sovietice ca o cotitură în perioada de dezvoltare a ei de după război».

Activitatea actuală a lui N. P. Akimov continuă să fie strâns legată de Teatrul de Stat de Comedie din Leningrad.

Printre preocupările de astăzi ale artistului se cuvine subliniată încercarea de a formula unele principii specifice scenografiei, precum și abordarea unei probleme încă neelucidate teoretic, a deosebirilor ce există între criteriile realismului aplicat la arta decorațiunii teatrale și la pictura de șevalet.

«Numele lui Akimov — scrie în încheiere M. Etkind — este astăzi foarte popular în Uniunea Sovietică. Personalitatea creatoare a acestui pictor talentat, a înscris un capitol luminos în marea carte, făurită prin eforturile comune a sute de maeștri, în cartea istoriei culturii noastre sovietice.»

M. RORLIH

HIKMET, MEMORIALIST

ТЕАТРАЛЬНАЯ
Жизнь

În ultimul număr al revistei sovietice *Teatralnaia jizni*, marele poet turc Nazim Hikmet apare în postura de memorialist teatral. Se pare că scriu un fel de memorii, constată, surprins, poetul, mărturisind că face lucrul acesta pentru înțuia oară în viață și precizînd, totodată, că deși însemnările sale abordează o singură temă, ele sînt totuși niște memorii.

Din amintirile relatate pînă acum în această publicație aflăm lucruri pe cît de inedite pe atît de interesante despre legăturile lui Hikmet cu teatrul, despre activitatea lui de dramaturg împletită cu aceea de poet.

Începuturile poartă o dată foarte veche — 1924, cînd la Teatrul muncitoresc «Kileav» din Moscova a fost prezentată o piesă a «tov. Hikmet», cum relatează o notă din acea vreme apărută în *Pravda*.

Tot la Moscova, Nazim Hikmet și Nikolai Ekk de la Teatrul «Meierhold» au înființat artelul de teatru «Mătura», se pare primul și ultimul de acest fel. Intențiile organizatorilor erau «să măture» rămășițele burgheze, mic-burgheze și feudale din viața de toate zilele, din conștiința și sufletul oamenilor. La acest teatru, care își propunea să realizeze o unitate organică între politică și teatru, s-a jucat piesa într-un act a lui Hikmet *Cine-i vinovat* ?

care promova ideea că vina pentru crimele și tilhăriile din lumea capitalistă o poartă nu indivizii, ci societatea.

În acea vreme, voind să transpună pe scenă operele lui V. I. Lenin, Hikmet a scris pentru acest artel un mare scenariu după cartea *Imperialismul, stadiul cel mai înalt al capitalismului*, introducând unele personaje concrete. Scenariul, însă, nu s-a jucat.

Hikmet a scris tot atunci și piesa în versuri *A paisprezecea zi a lunii*, în care era vorba de o răscoală pe un vas de pe Oceanul Atlantic. Vasul reprezenta o machetă stilizată a societății capitaliste. Piesa n-a fost terminată, dar unele fragmente din ea au fost folosite de autor în romanul în versuri *De ce și-a pus capăt zilelor Benergi?*

Pentru același teatru Hikmet a scris și prima variantă a piesei *Cranul*, care urmărea de asemenea popularizarea unora din tezele marxismului și accentua că în dezvoltarea sa, capitalismul ajunge la un stadiu când nu numai valorile materiale, ci și cele spirituale devin o marfă.

După o existență de aproape șase luni, artelul « Mătura » s-a « auto-măturat » din lumea teatrului. Așa cum mărturisește autorul, împotriva rămășițelor lumii vechi din conștiința oamenilor trebuie luptat cu o armă desăvârșită, mai nouă, mai ascuțită, iar « Mătura », date fiind posibilitățile ei și noțiunile pe care le aveau pe-atunci despre creația teatrală inițiatorii « artelului », n-a știut să ducă această sarcină la îndeplinire.

În același număr, *Teatrulnaia jizni* prezintă un amplu portret al binecunoscutului pictor scenograf Vadim F. Rîndin, cu prilejul jubileului de 60 de ani al artistului, din care 40 i-a consacrat teatrului.

La Teatrul de cameră mai întâi, apoi la Teatrul « Vahtangov », la Teatrul Muzical și la Teatrul Mare din Moscova, unde a lucrat succesiv, cum și pe scenele altor teatre (M.H.A.T., Teatrul de dramă), care i-au solicitat cu diverse prilejuri concursul, Rîndin a creat decoruri de o mare forță artistică, care i-au adus aprecieri unanime și binemeritate.

După o perioadă de creație în spirit constructivist, Rîndin a realizat câteva spectacole care au rămas în istoria teatrului sovietic (*Tragedia optimistă, Aristocrații, Pământul*), progresînd necontenit, îmbogățindu-și paleta cu alte și alte culori. Colaborînd mai apoi cu N. Ohlopkov, el a creat decoruri de neuitat la *Tînăra Gardă, Mama și Hamlet*.

Cele mai bune lucrări ale artistului sînt legate de opere pe teme epice, eroico-tragice (*Război și pace, Soarta unui om* ș.a.). Bogata lui fantezie i-a îngăduit să realizeze decoruri de mare valoare pentru lucrări cu o tematică profund lirică (*Nunta lui Figaro, Traviata*).

Rîndin e laconic, exprimîndu-și ideea prin amănunte precise și expresive, care definesc locul acțiunii și redau atmosfera epocii. De la detaliile precise el ajunge la imaginea de sinteză a întregului spectacol.

Sexagenar azi, Rîndin vădește același temperament tineresc propriu lui, lucru dovedit de ultimele sale realizări (*Liubov Iarovaia, Medeea*).

Opera lui V. F. Rîndin a intrat în patrimoniul artei clasice sovietice a decorurilor de teatru.

Din același număr al revistei, menționăm primul articol al lui G. Tovstogov, artist al poporului al U.R.S.S., dintr-un ciclu închinat problemelor regiei moderne, precum și un grupaj de scurte schițe umoristice din viața teatrală și literară, semnat de scriitorul Gheorgghi Gulia.

IGOR BLOCK

DIVADLO

Răsfoind primele trei numere pe anul 1962 ale revistei cehce *Divadlo* (teatrul), atenția îți este atrasă de câteva articole care prezintă interes, datorită temelor pe care le tratează și problemelor pe care le ridică.

Este vorba, în primul rând, despre amplul articol al dramaturgului slovac Peter Karvaš, sugestiv intitulat *Pentru reabilitarea eroului*. Pornind de la constatarea că, în dramaturgia cehoslovacă contemporană, se simte în ultimul timp lipsa unui erou, în adevăratul înțeles al cuvântului, de la faptul că personajele pozitive, chiar atunci când sînt valoros realizate, nu reușesc întotdeauna să întrunească realmente caracteristicile eroului de tip nou, Karvaš încearcă să explice cauzele acestei stări de lucruri, să dea soluții pentru rezolvarea ei.

Făcînd o comparație între eroii lui Ionesco, pe de-o parte, ai lui Williams, Osborne, sau ai lui Miller și Sartre, pe de altă parte, Karvaš trage concluzii interesante în ce privește deosebirile existente între ei, între rolul pe care ei îl joacă în economia pieselor respective. Pornind la analiza conceptului de erou, autorul articolului arată că prin revoluția socialistă, odată cu vechea orînduire, pierе și individualismul mic-burghez, locul său fiind luat de spiritul socialist al colectivității, al muncii și luptei comune. De aici ia naștere un erou de tip nou, eroul colectiv. Prin intermediul lui, revoluția apare — spune Karvaš — ca o frescă monumentală, fără detalii ierarhizate. De la un moment dat a reînceput tendința de a individualiza reprezentanți de seamă ai revoluției și ai idealurilor ei — eroi revoluționari, sau, luat în parte — *eroul revoluționar*. Un exemplu îl constituie geneza femeii comisar în opera lui Vișnevski sau evoluția eroilor lui Maiakovski și ai lui Pogodin. În acest fel a luat naștere eroul clasic al dramei din epoca noastră.

Dar locul revoluției în tematica pieselor de teatru este luat în curînd de «tema generală a omenirii — munca», spune Vișnevski. În teatru, locul eroului în sensul strict al cuvîntului este luat de personajul pozitiv, care trebuie să întruchipeze forțele progresiste ale societății, să personifice cele mai nobile trăsături caracteristice omului nou, socialist.

LETICIA ARROYO (MEXIC)



În ultimul timp însă, în discuțiile purtate pe marginea celor mai recente piese cehe și slovace, s-a atras atenția asupra caracterului « sintetic » și « algebric » al personajului pozitiv, așa cum fusese realizat de unii dramaturgi. Dezbaterile fructuoase au adus la concluzia că atacul principal trebuie îndreptat împotriva tendinței de a crea eroi pozitivi după o formulă stereotipă, urmărind ca fiecare dintre ei să aibă în cantități egale, ca după rețetă, toate calitățile ce se cer unui om nou. Acest lucru nu poate duce decât la plictiseală. Și plictiseala, cum a spus Alexandr Korneiciuk, este « contrarevoluție în artă ».

În dramaturgia cehoslovacă există posibilitatea de a crea eroul vremii noastre. Realizarea lui depinde — după cum spune Karvaš — de « raportul care există între veridicitatea și bogăția de caracter a personajului și adâncimea, generalitatea și caracterul categoric al conflictului ».

În crearea eroului epocii noastre joacă un rol de seamă concepția despre lume a dramaturgului. Pentru a făuri acest erou al zilelor pe care le trăim trebuie să pornești de pe pozițiile ideologice marxiste, ale moralei comuniste. Prezența unui atare erou condiționează existența *marii dramaturgii a epocii noastre*, așa cum au avut toate epocile sociale dinaintea noastră în perioada de ascensiune spre putere a claselor tinere și a înfloririi lor, a dramaturgiei socialiste, demne de epoca și de oamenii ei.

Am insistat mai mult asupra articolului lui Peter Karvaš, datorită problemelor de interes general pe care el le ridică. Nu mai puțin interesante sînt însă și alte articole din revista *Divadlo*, articole strîns legate de specificul teatrului ceh.

În numărul 3 de exemplu, atenția noastră este atrasă de un articol al criticului Milan Lukeš, intitulat *Teatre pentru tineret*. Sub forma atractivă a unei discuții în contradictoriu, autorul articolului analizează activitatea a două teatre cehe pentru copii și tineret — teatrul Petr Bezruč din Ostrava și « Semafor » — teatru cu profil mai variat — din Praga. Rînd pe rînd, Milan Lukeš ridică problema repertoriului pentru copii și tineret, a realizării spectacolelor din punct de vedere artistic, a interpretării. Judicios sînt analizate spectacolele cu *Dracul păcălit* și *Luna în antene*, succese reale obținute de teatrul din Ostrava. Una din cauzele reușitei lor, arată Lukeš, o constituie unitatea de concepție ce se manifestă în realizarea acestor două spectacole. Totul, începînd cu decorurile și costumele și terminînd cu progresul de sală, urmărește un singur scop: satisfacerea gustului exigent al copiilor și tineretului, educarea simțului lor estetic, evitîndu-se didacticismul și formulele ieftine.

O atenție deosebită se acordă jocului actorilor, Lukeš accentuînd asupra unor interpretări valoroase ale actorilor celor două teatre. De altfel problema măiestriei actoricești ocupă un loc de seamă în toate numerele revistei *Divadlo*. Publicînd profilurile de creație ale unor artiști ca Werich, Vlastimil Brodský și alții, revista *Divadlo* dovedește o preocupare continuă pentru analiza unei probleme atît de însemnate cum este arta actorului.

Nu se poate încheia această sumară prezentare a revistei cehe *Divadlo*, fără a menționa articolul dedicat traducerii cehe a lucrării lui Vladimir Dneprov *Problemele realismului*, precum și documentatele note și comentarii ale revistelor și lucrărilor de specialitate de peste hotare. Revista *Divadlo*, dezbătînd probleme de mare actualitate ale teatrului cehoslovac și mondial, reușește în același timp să fie și un îndrumător conștiințios și competent pentru cititorii ei.

SANDA APOSTOLESU

TEATRUL LIRIC FRANCEZ ÎN ECLIPSĂ

Într-un număr recent din *La revue de Paris*, Jean Mistler se ocupă într-un amplu și documentat articol de « Criza teatrului liric din Franța ». Autorul nu-și ascunde îndoiala asupra eficacității intervenției sale, totuși se consideră dator să arate adevărul asupra situației dezastruoase. « Părerile dezinteresate sînt atît de puțin ascultate la Paris încît ezit să reiau problema în totalitatea ei. Și totuși! Răul a devenit atît de evident încît este imposibil a-l trece sub tăcere. La Operă, repertoriul devine pe fiece an mai sărac și nu s-au putut pune pe afiș, în trei ani, lucrările a căror reluare fusese anunțată pentru 1959 . . . Sala Favart (sediul *Operei Comice* — n.n.) a rămas fără direcție din noiembrie, ceea ce ne-a costat o reprezentație a *Povestirilor lui Hoffmann* cu adevărat consternantă. O asemenea situație nu mai poate dura fără pagube iremediabile ». Respingînd intervenția doctorilor « benevoli sau interesați » care propun bolnavului paleative, fără a avea curajul să abordeze fondul problemei, Jean Mistler preconizează o schimbare radicală a politicii culturale oficiale în sectorul respectiv. « Statul francez — arată el — nu are nici o politică muzicală bine precizată și logic concepută. Această lipsă se întinde de la educarea muzicală a tineretului, abandonat în cea mai mare parte pe seama întreprinderilor particulare, pînă la anarhia care domnește în distribuirea subvențiilor către teatru și asociații simfonice ». Rezultatul este că *Opera* pare destinată numai spre a închiria loji burghezilor respectabili care le folosesc pentru a contracta căsătorii în vreme ce repertoriul ei se stabilește la un nivel sub mediocru, depușit. (« *Opera*, care e de pe acum *Opera-tatălui*, va deveni curînd a bunicului »). Autorul pledează pentru prezentarea lucrărilor valoroase ale unor compozitori moderni străini: Janacek, Carl Orff, Menotti, Britten. « Dacă veți căuta dintre marile capodopere pe așele sălii Garnier (sediul *Operei* — n.n.) după redeschidere, nu veți găsi nici un Wagner, nici un Gluck, nici un Mozart, nici un Weber, nici un Musorgski, dar veți constata că se reprezintă nu mai puțin de zece lucrări lirice diferite și, în afară de *Fidelio* și *Othello*, de un nivel foarte coborît. . . » « Există la Paris o mulțime de oameni care iubesc muzica clasică, cumpără discuri, urmăresc concertele. Nu-i întîlnești la *Operă* decît cu totul excepțional, pentru foarte rarele gale wagneriene. N-ar apuca ei drumul sălii Garnier dacă aici s-ar înlocui din cînd în cînd *Rigoletto* sau *Traviata* cu *Electra* ori *Cneazul Igor* ? »

Ca o dovadă a dezinteresului oficial față de situația teatrului liric, J. Mistler citează și alte aspecte: « Cele două teatre pariziene sînt din punct de vedere tehnic într-o stare de insuficiență deplorabilă. La *Operă*, dacă luminația a fost oarecum modernizată, echipamentul mașinilor a rămas anacronic și primitiv . . . Toate scenele moderne comportă podea mobilă ale cărei elemente urcă și coboară imediat pe pompa hidrolică: la *Operă* se utilizează încă practicabilele . . . » Cît privește *Opera Comică*, aceasta se află într-un local cu totul nepotrivit. Observațiile acestea sînt făcute de un vechi cunoscător al problemelor respective. « Regret — încheie el — văzînd eclipsa aproape totală a Franței în viața muzicală europeană; nu mă ocup de rivalitățile și combinațiile personale care se încing și se desfac în jurul scenelor noastre lirice, n-am nici un candidat să prezint ori să combat, dar mă întristez că oficialitatea rămîne indiferentă înaintea decadenței în fiece zi mai rapidă a teatrelor al căror trecut a fost glorios ».

G. O.

O NOUĂ CARTE A LUI ANDRÉ STIL

La Douleur (Durerea), ultima carte a lui André Stil, apărută în 1961, este un volum de nuvele, gen cu care scriitorul a debutat în literatură: *Cuvîntul minier, tovarăși...* (-1949) și *Vasul Sena a pornit în larg* (1950). După un lung șir de romane, scriitorul revine așadar la genul scurt. Ceea ce caracterizează nuvelele care compun volumul *La Douleur*, ca de altfel întreaga operă a lui André Stil, este ancorarea lui pregnantă în contemporaneitate. Problema algeriană ocupă un loc însemnat în volum, deși este uneori sugerată cu discreție. În nuvela *L'air du pays* (Aerul ținutului natal) nu apare nici un algerian dar drama războiului din Algeria este descrisă prin intermediul unui învățător care află dintr-un ziar moartea în Algeria a unui fost elev de al său. Își reamintește înfățișarea lui Alain și se hotărăște să meargă la înmormîntare. Cei mai mulți din foștii lui elevi nu sînt prezenți căci fac parte din contingentul mobilizat în Algeria. Deodată i se prezintă un tînăr care-i pare a fi Alain. De fapt memoria îl înșelase, învățătorul confundase figurile foștilor săi elevi. Concluzia nuvelei este că întreaga generație a foștilor săi elevi se confundă în același destin tragic. Nuvela care dă numele volumului, *Durerea*, este consacrată unui curs popular, ținut de un medic, despre nașterea fără dureri. Într-o zi unul din scaunele ocupate de viitoarele mame rămîne liber. Era al unei Algeriene al cărei soț a fost arestat. Nuvela *Monsieur Vanesse* (Domnul Vanesse), are în centrul ei un algerian, Ali, lucrător pe șantierul casei de la țară pe care și-o clădește domnul Vanesse. Într-o noapte Ali vine în ajutorul doamnei Vanesse, accidentată. Voind să oprească o mașină pe șosea pentru a transporta pe accidentată, Ali este ucis de automobilul condus chiar de domnul Vanesse care dispare repede pentru a ascunde urmele crimei sale. Nuvela demonstrează superioritatea morală a muncitorului algerian Ali asupra unui burghez lipsit de cele mai elementare sentimente de umanitate. În nuvela *Bon pour le service* (Bun pentru serviciu combatant), nu se vorbește de loc de războiul din Algeria. Ea înfățișează micul ospăț al unui grup de noi recruți conștienți că este, poate, ultima petrecere pe care o fac. Războiul din Algeria este prezent în subconștientul lor, veselie însăși pare a fi puțin forțată, urmărind să facă uitată moartea care-i pîndește pe toți.

Fără declarații zgomotoase sau lozinci sfôrăitoare André Stil lasă să se înțeleagă că problema algeriană este problema principală care a frămîntat ani de zile poporul francez, prezentă și chinuitoare pînă în cele mai mărunte acte ale existenței zilnice a fiecărei familii.

Un alt grup de nuvele este inspirat de viața muncitorimii franceze. A. Wurmser sublinia într-o cronică din *Les Lettres françaises* că unul din meritele principale ale lui André Stil este de a fi printre foarte puținii scriitori francezi actuali care se ocupă de oamenii muncii, de problemele, sentimentele și psihologia lor. Nuvela *La Quête* (Cheta) înfățișează concedierea unui muncitor și ecoul ei în masa tovarășilor săi de muncă. Între cele două luări de atitudine care sînt preconizate de muncitori: o scurtă grevă de solidaritate sau o chetă în favoarea celui concediat, este aleasă, fără chibzuință matură, a doua, desigur mai puțin eficientă. Dar André Stil conchide: «O bătălie a fost desigur pierdută. Un om a fost poate cîștigat».

În *Les grands rouges* (Paharele de vin roșu) Stil descrie cazul unui muncitor, de obicei foarte cumpătat și rezervat din fire, care într-o zi se lasă copleșit de greutatea vieții și își înecă durerea în alcool.

Inspirată din realitățile acute ale Franței de azi este și nuvela *Rue du temple* (Strada templului). O ceremonie oficială în una din piețele Parisului este împiedicată de o manifestație populară, reprimată cu cruzime de poliție. Autorul nu descrie însă direct manifestația ci o face prin optica a doi bătrâni care, privind de la geamul casei lor, observă în mulțime un copil ce s-a rătăcit de părinții săi. Îl adăpostesc pe copil până când mama vine să și-l reia. Bătrânii sînt însă dezamăgiți aflînd că mama nu era o manifestantă, ci una din persoanele invitate la tribuna oficială.

Există în volumul lui André Stil și cîteva nuvele mai puțin realizate, superficiale și trădînd unele răbufniri naturaliste. Ponderea lor este însă mică în ansamblul volumului. Legătura dintre volumul *La Douleur* și creația anterioară a lui André Stil se face nu numai prin folosirea metodei realismului socialist sau prin actualitatea tematicii, ci și prin revenirea unor personaje. Regăsim astfel în *La Douleur* pe Raymond din *Nous nous aimerons demain* (Ne vom iubi mîine) sau pe Albert și Clara din *Le foudroyage* (Prăbușire) ultimele romane ale lui André Stil.

La Douleur se înscrie în cadrul operei lui André Stil, pe aceeași linie care face din scriitor unul din cei mai consecvenți reprezentanți ai realismului socialist în literatura franceză actuală.

ION BRĂESCU

HENRI MICHAUX

SAU NAUFRAGIUL RAȚIUNII

Pe urmele poezilor Blaise Cendrars și Jules Supervielle, Henri Michaux se afirmase cîndva ca un poet stăpînit de mirajul călătoriei. O inteligență vie și un umor care a făcut ca numele său să fie citat uneori alături de al faimosului Jarry, au mascat, un timp, partea bizară a încercării lui extravagante de a explora necunoscutele ținuturi preocupat exclusiv de propria sa persoană. Dar în cuprinsul unui volum de mai tîrziu — *Lointain intérieur* (Depărtare lăuntrică — 1938) — el avea să mărturisească deschis îngustimea cercului său de investigație, ceea ce întreaga sa evoluție ulterioară va confirma. Teoriile moderniste despre «eliberarea» poeziei de orice constrîngerii exterioare, înțelegînd prin aceasta renunțarea la contactul cu realitatea și la regulile rațiunii, i-au fost o busolă derutantă. În loc să se extindă, după cum era de așteptat, orizonturile poeziei sale s-au îngustat din ce în ce mai mult, limitîndu-se la sterile și oboșitoare, prin repetiție, introspecții. În loc să iasă în larg, el și-a condus vasul poeziei spre zone din ce în ce mai izolate, mai îndepărtate de viață, cșuînd într-un ermetism care e cea mai tipică expresie a decadentismului în artă.

Odată pornit pe acest drum, nu e de mirare că Henri Michaux a simțit, de la o vreme, nevoia să-și stimuleze închipuirea cu mijloace artificiale, recurgînd la droguri spre a-și procura înșelătoarele senzații ale trăirii intense. De ani de zile ocupația sa dominantă a devenit experimentarea diverselor substanțe halucinogene, sub înflurirea cărora spera să facă descoperiri senzaționale asupra psihicului și spiritului omenesc. Despre natura și nivelul rezultatelor obținute vorbesc destul de clar chiar titlurile sub care sînt relateate experiențele: *Aliğera-*

bilul miracol sau Înfinitul turbulent. Autorul acestor cărți întreprinde totul pentru a depăși ceea ce au încercat suprarealiștii altădată, simulind stări tipice de alienare. El vrea chiar să trăiască asemenea stări, aspirând să le înregistreze în scris pentru a le supune examenului critic. La început mescalina, apoi acidul lisergic și acum în urmă psilocibina, i-au servit ca mijloc de a cădea în transă cu scopul să surprindă «misterele ascunse aiurea». Ultimele asalturi asupra acestor «mistere», inaccesibile omului în stare normală, sînt descrise în cartea *Connaissance par les gressres* («Cunoașterea în vîrtejuri»).

Noțiunea «cunoaștere», de altminteri ca și termenii des uzitați «penetrație», «profunzime», se află într-o flagrantă contradicție cu substanța însăși a expunerii. Tot efortul autorului este de a-și supraveghea «beția», prăbușirea, scufundarea, cînd inteligența devine superfluă, funcțiunea gândirii cedînd locul unor fluxuri mecanice, sonore și vizuale. Drogul declanșează o suită de efecte, pe care experimentatorul nu se sfîște să le numească «absurde», de natură a scoate biata ființă umană în afara rațiunii («hors des lois mentales»). Dacă mescalina produce o exaltare mistică împingînd spre litanie și extaz, psilocibina anulează senzația materială a corpului, oferind sentimentul acelei depline eliberări de contingent, care este de fapt și țelul intoxicației voluntare. Corpul începe să pară făcut din cocă ce se cufundă lent într-o masă fluidă. Totul alunecă, curge, are aspect gelatinos, inconsistent. Un flux vertiginos de imagini se pornește, transformînd beția inițială într-o veritabilă agonie. Nici nu apucă bine să se închege un gând, că altul se naște, copleșindu-l și tot așa mercur ajungîndu-se la un amețitor delir mental (autorul îl botcăză savant: «la pensée néoténique»). În această stare, Henri Michaux face efortul — și, după cum precizează nu odată este vorba strict de un efort fizic pentru a scoate mușchii din letargia ce i-a cuprins — de a nota versurile ivite automat în niinte. Asistăm la o rostogolire de imagini dispartate pe care rațiunea nu le poate ordona oricît se chinuiește să le înregistreze. Sensul lipsește cu desăvîrșire. Autorul rezumă astfel situația sa bizară: «J'ai mal au tympan de l'esprit». Spiritul i-a asurzit! Dar acest efect alarmant nu-l tulbură pe însetatul de «cunoaștere» care caută în distrugerea rațiunii, a facultăților intelectuale ale omului răspuns la gravele probleme ale existenței. Sub efectul drogului cuvintele trec pe dinaintea ochilor săi fără înțeles, un obiect din cele mai banale, o servietă, nu poate fi identificat și denumit, lectura unui articol este însoțită de o neașteptată revelație scenică a autorului, a unui pretins auditoriu etc, etc. De aici pînă la manifestările de reală schizofrenie nu este mare distanță. Un lung și minuțios capitol examinează halucinația obținută cu ajutorul psilocibinei paralel cu dezechilibrul mental patologic. Demonstrația urmărește să pună în evidență faptul că pierderea controlului extern, instalarea în haos ar fi recompensată printr-o incomparabilă îmbogățire a panoramei interioare. În această panoramă, obiecte insolite, frînturi de gânduri curioase, secvențe de imagini fără o bază reală, se amestecă într-un vîrtej interior amețitor scăpat de sub controlul rațiunii, pentru a cărui sondare Henri Michaux risipește vervă, intuiție, răbdare, punînd la grea încercare însăși rezistența lectorului. Elucubrațiile pe care le poate produce dereglarea organismului uman sub efectul drogului arată încă o dată că experiențele de acest gen nu aduc nici o contribuție de ordin gnoseologic. Cartea lui Michaux nu aduce nici o noutate pe plan filozofic, nu are nici o utilitate pe plan artistic și nici o valoare, cel puțin pe plan medical, experiențele fiind făcute de un diletant.

Despre străduința autorului și-au spus cuvîntul, înțelegător, recenzenți francezi de prestigiu. Christian Audijean în revista *Esprit* distinge la Michaux

sterilitatea bății purtată cu acel străin din el însuși despre care nu se știe dacă este înger sau demon, caracterizînd înverșunata obsesie egocentrică drept ● călătorie călăuzită de enigmatice astre interioare. Iar Maurice Nadeau, în *l'Express*, nu ezită să prevadă un viitor strălucit acestei cărți... în domeniul cercetărilor clinice, de psihiatrie. Ceea ce rămîne totuși de văzut.

Deși apărută în colecția « *Le point du jour* » cartea lui Henri Michaux nu anunță nici un « răsărit », ci — dimpotrivă — un chinuit și brutal amurg.

GEO ȘERBAN

BUFNIȚA LA LUMINA ZILEI

... « Recunosc că n-am scris această carte cu deplina libertate de care ar trebui să se bucure întotdeauna un scriitor. Și aceasta pentru că, se știe, în Italia nu se poate glumi nici cu sfinții, nici cu muritorii. Se prea poate ca în alte părți să fie posibil să reprezinti în film sau în narațiune, tipuri de generali imbecili, de juriști corupți sau de polițiști pungăși, dar în Italia așa ceva nu se admite. Italia nu a avut, nu are și nu va avea niciodată asemenea tipuri. Asta c. De aceea cînd scrii, trebuie să procedezi ca în cazul ambasadiorilor pe care Bernardi Visconti îi obliga să-nghită bule de pergament și plumbi de sigiliu, trebuie să te abții, să te claustrezi continuu. »

Leonardo Sciascia, autorul cărții *Il giorno della ciotta* (« Ziua bufniței ») nu face această mărturisire de dragul retoricei. Faptul că a fost silit tot timpul să țină seama de « restricțiile legilor statului și, mai mult decît de asta, de susceptibilitatea celor care le impun » se oglindește în toată structura romanului său. Conceput inițial ca o incisivă analiză socială, romanul a suferit pe parcurs o operație destul de neplăcută. O serie de personaje au fost obligate să dispară, unele fragmente să cadă, altele să suporte o transformare radicală. Rezultatul hibrid era aproape inevitabil. Căutînd să atenueze critica socială dar nu să o și anuleze, Sciascia a dat cărții sale o intrigă de coloratură polițistă, încercînd să retragă aspectele demascatoare într-o parte subterană a lucrării.

Ideea era ingenioasă, dar dificultatea realizării ei nu a putut fi deplin înfrîntă. Cele două planuri ale acțiunii nu s-au sudat niciodată. Autorul a recurs în cele din urmă la un procedeu destul de rudimentar. Întrerupe brusc, de nenumărate ori, firul intrigii polițiste, ca să redea o serie de convorbiri duse de personaje anonime, care fac desvăluiri revelatoare; uneori aceste conversații reușesc totuși, să creioneze imaginea unei lumi diabolice care strivește sub tentaculele ei monstruoase, viața, libertatea și demnitatea oamenilor. Cadrul intrigii polițiste e în orice caz net depășit. Cazul Colasberna, în jurul căruia se centrează acțiunea, nu devine un simplu pretext pentru desfășurarea unei acțiuni palpitate. Departe de a se lăsa tentat de o explicație consacrată — intrigă pasională — Sciascia preferă investigația factorilor sociali care ar fi putut declanșa drama. Pentru a face cît mai puțin alarmante cercetările, autorul le întreprinde prin intermediul croulului său Bellodi, căpitan de poliție. Reprezentant cît se poate de netipic pentru aparatul polițiesc de azi al Italiei, Bellodi va fi dispus să răscolească faptele pînă în adîncime cu orice risc. Află astfel treptat că victima, Giuseppe Colasberna, fost zidar, își încropise în ultima vreme, împreună cu frații săi, o mică cooperativă pentru construcția caselor populare. Tot ținutul era martorul onestității

sale profesionale, deosebindu-se prin aceasta de celelalte asociații care livrau lucrări sub orice nivel. Aceste asociații se aflau însă sub protecția unei forțe omnipotente în sud — mafia — în timp ce Colasberna se încapățina să refuze oblăduirea costisitoare și necinstită a acestui « caritabil » patronaj. Mafia, banditească organizație care controlează și obține profit de la întreaga producție a ținutului (pornind de la umila grădină de zarzavat pînă la luxosul comerț cu vasele grecești), n-a întîrziat să considere împotrivirea lui Colasberna ca un exemplu nesăritos și să-l rezolve în stilul ei. . .

Apropiindu-se cu căldură și înțelegere de oamenii simpli, încătușați de teroare, Bellodi reușește (divulgarea costă viața a încă doi oameni) să prindă capătul unui lanț monstruos de crime și delictе ai căror autori sau inițiatori se dovedesc a fi cei mai bogați și mai « onorabili » oameni din regiune.

Autorul împinge cercetările mai departe decît posibilitățile eroului său demascînd prin intermediul personajelor anonime, de care aminteam la început, ramificațiile multiple ale mafiei și legăturile ei cu somități politice, juridice etc., ce se prelungesc pînă în cabinetele ministeriale și chiar parlamentul Italian.

Un subsecretar de stat respinge îndrîjit într-o ședință a parlamentului, acuzațiile ziarelor de stînga, care demască legătura dintre mafia și elemente din parlament și guvern. O voce « sentimentală » evocă chiar timpurile fasciste « cînd era liniște în Sicilia », stîrnind protestul vehement al partidelor de stînga. Evocată în cîteva cuvinte, seena desvăluie pregnant o întreagă situație de fapt existentă pe arena politică a Italiei și specifică democratismului burghez de azi.

Sezîsînd cu acuitate această stare de lucruri, cu toate deficiențele de ordin literar, meritul lui Sciascia e evident. O poveste despre Sicilia și Mafia l-ar fi putut atrage pe autor în obișnuitele tipare spectaculoase, care estompează realitățile amare ale acestei « luminoase » regiuni. Renunțînd la pitoresc și la intrigile romantice, Sciascia renegă orice poetism tenebros, specific unor scrieri siciliene. Cu luciditatea unui chirurg, autorul străbate straturile superficiale, interesat de profunzimile tumorii sociale.

ANGELA IOAN

JUCĂRII ÎN MANSARDĂ

Revista lunară *Theatre Arts*, care apare la New York, publică în unul din ultimele sale numere o nouă piesă a cunoscutei scriitoare americane, Lilian Hellman. Acțiunea piesei se petrece la New Orleans, aristocraticul și pretențiosul oraș de pe Mississippi, care a fost, cîndva, leagănul « Burbonilor » americani, cum erau porecliți plantatorii din sudul Statelor Unite, ale căror ifose nobiliare au fost ridiculizate cu atîta vehemență satirică de către Mark Twain. La ridicarea cortinei, spectatorul face cunoștință cu două surori: Anna și Carrie Berniers, moștenitoarele unei case grevate de o ipotecă și ale unor iluzii caracteristice micii burghezii din Statele Unite de astăzi. Anna, cea mai vîrstnică dintre surori, femeie de peste patruzeci de ani, lucrează la un magazin de articole vestimentare și este capul familiei Berniers. Cealaltă, Carrie este funcționară de birou la o întreprindere condusă de un anume Barrett, un om profund imoral, care a încercat s-o seducă, fără succes.

Amîndouă surorile au rămas fete bătrîne. Singurul lor scop în viață este să-i facă o « situație » fratelui lor, mai tînăr și mai norocos, pare-se, decît ele. Cu peste un an de zile în urmă, acesta a plecat din localitate, însurîndu-se cu Lily, fiica unei bogătașe excentrice și cam cinice din New Orleans. Și iată că Julian se întoarce, pe neașteptate, în casa părintească, venind de la Chicago, cu o sumedenie de daruri de preț: un frigider, un pian (pentru Carrie), chitanța de plată a ipoteci, precum și două bilete de vapor pentru un voiaj în Europa. Cele două surori se arată profund nedumerite de aceste daruri regești, mai ales că tocmai se gîndiseră să-i dea fratelui lor o nouă sumă de bani, din economiile puse deoparte.

« Iată-l pe Julian al vostru, puternic și bogat, așa cum l-ați dorit, — le spune el. Iată-l pe omul care niciodată n-a fost bun de nimic, și n-a știut altceva decît să trăiască pe spinarea surorilor lui, și să prăpădească zestrea nevestii ».

Misterul îmbogățirii subite a lui Julian Berniers se va lămuri abia în ultimul act (al treilea) al piesei: soția mulatră a unui mare bogătaș din New Orleans, pe nume Cyrus Warkins, a fost, cu mulți ani în urmă, amanta lui Julian și, cum își detestă soțul, s-a gîdit să se răzbune împotriva lui, divulgînd un secret de afaceri fostului ei amant. E vorba de un teren mlăștinos, situat pe traseul unei căi ferate, pe care bogătașul are interesul s-o construiască de-a lungul docurilor din New Orleans. Julian cumpără, într-ascuns, acel teren, și bogătașul e nevoit să-i plătească bani grei (150.000 dolari) pentru el.

Îmbogățirea lui Julian declanșează în viața familiei sale cu totul alte reacții decît cele scontate. Surorile lui își dau seama de nefericirea lor, și, mai ales Carrie, încearcă din răspuțeri să revină la *statu quo ante*, la fericirea iluzorie dinainte. Lily, deasemeni, e profund nefericită: această ființă animalică, redusă mintal, e nemulțumită de faptul că soțul ei nu se mai culcă cu ea, de cînd s-a îmbogățit.

Pentru a-i găsi fiicei sale un soț, și pentru a se descotorosi astfel de ea, mama l-a cumpărat pur și simplu pe Julian. Simțind acest lucru, Lily, care este o obsedată sexuală, se cramponează cu disperare de soțul ei, din clipa cînd începe să bănuiască anumite relații între el și doamna misterioasă. La un moment dat, se taie la mină cu un cuțit, pentru a-l înduioșa pe Julian.

Singurul care continuă să fie fericit în această casă este Julian, care-și savurează triumful. El își explică în felul următor reacțiile surorilor sale:

« Ele sînt, de fapt, fericite, numai că încă n-au avut timp să se obișnuiască cu gîndul că sînt bogate: s-au speriat de voiajul în Europa, de proprietatea deplină asupra casei părintești, și de celelalte daruri, primite într-o singură zi... Crezuseră că voi veni, ca de obicei, fără o lețcaie în buzunar... Cînd colc, iată c-am venit zburdînd ca un mînz — și bogat, bogat, bogat! »

Julian se duce să se întîlnească, în oraș, cu doamna Warkins, căreia trebuie să-i dea jumătate din banii primiți de la bogatul ei soț: cu acești bani, doamna Warkins va putea să-și părăsească soțul odios. Prinzînd de veste, (cu ajutorul Carrie-ei) Lily își închipuie că Julian o va părăsi pentru totdeauna, de dragul celeilalte. Deznădăjduită, ea se gîndește să-i cerșească rivala încă un an de conviețuire cu Julian, după care, dacă acesta nu va fi « mulțumit », i-l va ceda. În acest scop, Lily telefonază acasă la familia Warkins, dar la aparat răspunde soțul, căruia, în cîndoearea ei, îi destăinuie nu numai toate nenorocirile ei ci și uneltirile soției necredincioase. Aflînd ora și locul unde soția lui se va întîlni cu Julian, domnul Warkins trimite o bandă de bătauși, care-i bat pînă la sînge pe cei doi amanți, și fură banii lui Julian. Acesta se

Întoarce acasă distrus, iar cortina se lasă peste o scenă de familie, în care singura bucurie vizibilă este zugrăvită pe fața domnișoarei Carrie...

Piesa Lilianei Hellman este o dramă a relațiilor de familie în mediul miciei burghezii americane. Ca și în alte piese (mai ales în *Little Foxes*, care rămâne cea mai încheată operă a autoarei), scriitoarea urmărește aici acțiunea corosivă a banului asupra relațiilor dintre oameni. Realismul crud, caracteristic și pieselor anterioare, sfîșie fără cruțare unele din vîlurile ce acoperă aceste relații în societatea americană. Mesajul piesei *Jucării în mansardă* (titlu, probabil, simbolic, în sensul unei categorii sociale), — este destul de limpede: fericirea oamenilor nu poate fi clădită pe bani cîștigați fără muncă. Dorința de a-i obține prin mijloace necinstite otrăvește viața oamenilor, pingărindu-le toate simțămintele și dezumanizîndu-i. Dacă ținem seama de faptul că acest mesaj (propriu multor opere literare din țările capitaliste) este rostit în patria dolarului, într-o perioadă de exacerbare a cultului banilor, — piesa Lilianei Hellman ne apare cu atît mai meritorie, deoarece a repeta un asemenea adevăr, și a-l demonstra artistic, reprezintă un act de curaj în Statele Unite de astăzi. În contextul mișcării teatrale și al întregii literaturi americane contemporane, o asemenea operă, fără a constitui o excepție, este, totuși, destul de rară. (Cronica teatrală din revista *Theatre Arts* e, prin ea însăși, revelatoare în această privință. Mai toate spectacolele inventariate, de pildă, în numărul pe decembrie 1961, sînt fie «musicals» — comedii muzicale ieftine, care fac apologia «modului de viață» capitalist, fie piese morbide, care exaltă absurditatea vieții în general. Un exemplu din prima categorie îl constituie «comedia muzicală» intitulată: *Cum să reușești în afaceri, fără multă caznă*, iar un exemplu din cea de-a doua categorie îl constituie piesa intitulată *Cunoști calea Lactee?*, o dramă cu două personaje, a cărei acțiune se petrece într-un ospiciu.

Față de mediocritatea și vulgaritatea precumpănitoare în mediul cultural ambiant, Lilian Hellman reușește să se mențină la un nivel superior, de seriozitate și exigență artistică. Noua ei piesă a fost distinsă de altfel cu «premiul cercului de critici teatrali din New York» pentru stagiunea 1959/60, tocmai fiindcă s-a situat deasupra nivelului producției teatrale curente. Totuși, trebuie spus că *Jucării în mansardă* este opera unei scriitoare care nu și-a depășit nivelul atins în propria-i creație anterioară. Dimpotrivă, față de *Little Foxes* (Vulpile mici), puternica dramă cu tematică oarecum asemănătoare, scrisă în 1939, sau față de piesa antifascistă intitulată *The Watch on the Rhine* — 1941 (De strajă pe Rin), — ultima piesă a Lilianei Hellman atestă un anumit regres artistic și ideologic. Tributul plătit de autoare mediului înconjurător se manifestă îndeosebi în excesul elementelor naturaliste, în sublinierea exagerată a erotismului patologic (cazul Lily-ei), și mai ales în refuzul de a trage concluziile cuvenite, impuse de însăși desfășurarea acțiunii piesei.

În ciuda acestor limite și neajunsuri, piesa Lilianei Hellman este o operă meritorie și semnificativă pentru procesul de clarificare al autoarei.

PETRE SOLOMON

UN UMANIST CEYLONEZ

**ЛИТЕРАТУРНАЯ
ОПЕЛН ПРАВЕДНІК
СОЮЗА ПИСАТЕЛЕЙ СССР ГАЗЕТА**

Sub titlul de mai sus
«Literaturnaja gazeta»
publică un scurt articol,

închinat unei literaturi necunoscute în țara noastră, literatura ceyloneză, și unui reprezentant de seamă al ei, romancierul Martin Vikramasinghe. Autorul articolului, Z. Matiușina, care l-a cunoscut personal pe Vikramasinghe, dă o imagine sintetică, semnificativă, asupra acestei literaturi.

Literatura ceyloneză este la fel de bogată și de variată ca și natura acestei minunate țări. Ea are o istorie interesantă și străveche.

Chiar și în cele mai grele timpuri, ale dominației străinilor, în Ceylon a existat o literatură națională. Cele mai vechi monumente literare de limbă singaleză datează din veacul I î.e.n. Este vorba de poemele-cronici *Mahavamsa* și *Dipavamsa*, în care adevărul istoric se împletește cu legenda.

În epoca antică și în evul mediu, subiectele poeziei singaleze erau furnizate în primul rând de tratatele religiei budiste. Totuși, chiar și atunci, unii poeți ai Ceylon-ului reușeau să evadeze din schemele sufocante ale temelor religioase, folosind în creația lor motive din folclor.

Autorul primului roman singalez, *Mina*, publicat în 1905, a fost A. Simon de Silva; mai târziu au apărut romanul lui Piyadas Sirisena, *Djaiatlsa și Rosalina*, îndreptat împotriva regimului colonial englez, cit și primul roman al unuia din cei mai valoroși scriitori ceylonezi din secolul 20, V. A. Silva — *Şrialatha*.

Printre cei mai de seamă reprezentanți ai literaturii ceyloneze naționale trebuie considerați și Munidasa Kumaratunga, Ananda Radjagaruna și S. Mahinda. Dintre romancierii de astăzi, cel mai mare este fără îndoială Martin Vikramasinghe.

Prima dată când Vikramasinghe a atras atenția asupra sa ca scriitor a fost în anul 1914, când i s-a tipărit romanul *Lila*.

Printre scriitorii care formează mândria și gloria națională a poporului ceylonez, Vikramasinghe ocupă un loc excepțional. Marele său talent și mintea lui luminată au deschis o nouă perioadă în istoria literaturii ceyloneze, îmbogățind-o cu înalte idealuri umaniste. Vikramasinghe este un scriitor cu adevărat național. În operele sale sînt oglindite concepția despre lume, filozofia, morala, gusturile, reprezentările și năzuințele poporului său. El poate fi socotit pe drept purtătorul de cuvînt al tendințelor artistice progresiste ale epocii sale, care se disting printr-o reflectare realistă a vieții.

Martin Vikramasinghe s-a născut în anul 1891 la Koggala, în Provincia de Sud a Ceylon-ului. Scriitorul și-a petrecut copilăria la țară. Fiind un copil sărac, nu i-a fost ușor să învețe. Doi ani la școala din sat și apoi câteva clase la școala engleză din orașul Galla — centrul Provinciei de Sud — iată la drept vorbind tot ceea ce a putut dobîndi ca învățătură, în acea vreme, viitorul scriitor.

Ulterior, Vikramasinghe și-a umplut singur golurile din instrucția sa. Cercul preocupărilor sale era foarte larg: tînărul era interesat nu numai de literatură, ci și de filozofie, drept, lingvistică și științele naturale.

Martin Vikramasinghe și-a început cariera literară ca ziarist. Timp de mai mulți ani a fost redactor la cel mai important ziar singalez, *Dinamina*. Scriitorul îndeplinea munca de la redacție cu o intensă activitate literară. El scria povestiri scurte din viața țărănimii singaleze, lucrînd în același timp la creerea unor mari fresce literare.

Eroii noulor opere ale lui M. Vikramasinghe nu numai că-și dau seama de imposibilitatea de a trăi ca în trecut, dar intră în conflict cu crîncena moștenire a colonialismului.

În 1939, M. Vikramasinghe scrie o serie de povestiri din viața țărănilor din Ceylon-ul de Sud, grupate ulterior în culegerea *Satul nostru*. De o mare popularitate s-a bucurat trilogia sa *Satul în transformare*, care a apărut în 1944, *Haosul și Generația a treia*, care a văzut lumina tiparului în 1948.

Satul în transformare, povestind despre schimbările hotărîtoare intervenite în viața satului ceylonez de azi și arătînd procesul de descompunere în păături a țărănimii singaleze, a marcat începutul unei noi ere în istoria romanului singalez. Din anul 1944, romanul a fost tipărit în opt ediții.

În afară de numeroase romane, lui Vikramasinghe îi aparțin o serie de drame, foarte multe povestiri, reportaje, articole de critică. Unele din aceste lucrări au fost scrise sub influența ideilor scriitorilor ruși, în special ale lui L. Tolstoi, A. Cehov, M. Gorki și F. Dostoievski.

Din ultimele opere ale scriitorului face parte nuvela sa autobiografică *Ziua de naștere*, publicată în mai 1961.

Cu toată vîrsta sa înaintată — la 29 mai împlinește 71 de ani — scriitorul este plin de forță și energie. În convorbirea pe care a avut-o cu atorul acestor rînduri, M. Vikramasinghe a spus: «Am multe planuri de viitor. În prezent lucrez la o carte despre Uniunea Sovietică, în care vreau să înfățișez succesele reputate de Țara Sovietelor în decurs de patruzeci de ani și mai bine».

Umanistul și iubitorul de viață Martin Vikramasinghe ne este apropiat și drag ca un eminent maestru al literaturii progresiste din Ceylon, ca purtător al celor mai bune tradiții ale ei.

IMPRESII DIN TEATRUL POLONEZ

Am văzut filmat *Apocalipsul*. Un document cumplit, crîmpeie din jurnale ale Wehrmachtului. Reprimarea răscoalei varșoviene. Orașul scrișnind în scrum și moloz. Explozii fără sfîrșit. Minate la bază, blocurile cădeau cu o grabă docilă, ca niște decoruri de teatru scoborite pe scripete. Aruncătoarele de flăcări vomitau prăpăd. Peste patru cincimi din oraș au fost prefăcute în ruină. Dar exterminarea fizică era doar un aspect.

Dacă te încumetai să cinți Chopin, pianului îi urma toba plutonului de execuție. O decizie: « Pentru populația ne-germană din Est, școala nu poate avea mai mult de patru clase. Într-o astfel de școală, elevul va învăța doar să socotească cel mult pînă la 500, să se iscălească, să știe că Dumnezeu îi ordonă, să fie cîstit, harnic și supus. Nu consider ca lectura să fie necesară. Semnat — H. Himmler 15. V. 1940. » În consecință, toate școlile medii și superioare au fost zăvorâte. S-au închis teatrele. Au rămas doar citeva, controlate de Oficiul Propagandei lui Goebbels. În asemenea condiții, nenumărați actori au fost dați afară, sau au preferat să renunțe ei înșiși la arta lor. O actriță cunoscută ca Elzbieta Barszczewska s-a angajat chelnăriță. Cel mai mare reformator din istoria teatrului polonez, Leon Schiller, își cîștiga piinea cîntînd la pian prin cafenele. Apoi a fost aruncat în lagăr. Mulți au căzut eroic. Acum douăzeci și unu de ani, într-o noapte de iulie, a fost împușcat aproape-septuagenarul Tadeusz Boy-Zelenski, scriitor, poet, eseist, critic literar, traducător a citorva duzini de piese clasice. În '45, după deportarea la Auschwitz, a murit marele actor Ștefan Jaracz.

Dar și Jaracz, și teatrul polonez, și poporul polonez — au supraviețuit. Cei înfrinți au fost cîmpitorii.

Lîngă Olsztyn, exista un monument al lui Hindenburg. Azi, din el, s-a făcut un monument al lui Jaracz — mi-a spus, plin de satisfacție, Aleksander Sewruk, directorul teatrului de acolo, (pe care cinefilii l-au putut vedea interpretînd rolul Ministrului din *Cenușe și diamant*). Teatrul din Olsztyn se numește « Ștefan Jaracz ». Teatrul din Lodz se numește « Ștefan Jaracz ». Pe plan internațional, cel mai recent succes al scenei poloneze a fost dobîndit la Teatrul Națiunilor prin prezentarea lui *Richard al III-lea* de către colectivul varșovian « Ateneum — Ștefan Jaracz ».

Cu privire la acest spectacol, într-un articol apărut în *Buletinul polonez* 5/1961 al I.T.I. (Institutul Internațional de Teatru), Mihail Tariiov, director al Teatrului Mic din Moscova, declara:

« Am fost fascinat de interpretarea excepțional de inteligentă, minunat concepută și plină de temperament, pe care eminentul maestru al teatrului polonez, Jacek Woszczerowicz, a dovedit-o în rolul lui Richard al III-lea din piesa lui Shakespeare. Acest actor, auster și laconic în mijloacele sale de expresie, a creat un tablou individual unic, în care monumentalul titanic al caracterului și pasiunea romantică au fost exprimate realist. »

Într-adevăr, acest mare actor cu statură mărunță, părăsește adesea doar pentru citeva ore patul în care-l ținutește o sănătate debilă, uită că e suferind și că are peste cincizeci de ani, și întreaga scenă pare intimă pentru revărsarea

talentului său dinamic și original. Dar cu acest spectacol el se dovedește și un regizor de talie europeană. Montarea pornește de la ideea că puterea unuia singur, obținută pe căi condamnabile și pentru satisfacerea unor ambiții condamnabile, nu este trainică, ci se prăbușește, strivindu-l pe tiran, că violența ticăloasă ricoșează asupra celui violent.

În funcție de această concepție, textul inițial a fost redus la strictul necesar. Decorul (Wojciech Siecinski), de asemeni: succesiuni diferite de mari și geometrice gratii negre. Uneori, cade de la pod o pasarelă îngustă, un fel de «punte a suspinelor» rezumată doar la scindură și balustradă. Sus, pe firul ei firav, suspendați între materie și gol, cu călăul roșcat alături, trec spre moarte cei osindiți de uzurpator. De acolo, despletită, își țipă blestemele văduva regală Margaret. Acolo, abia conturate, defilează spectrele care surpă ultima noapte a lui Richard. Acesta este decorul, și nici o clipă nu simți nevoia de mai mult.

În acest cadru evoluează o echipă a cărei calitate esențială este omogenitatea în stil contemporan, sudarea într-un joc bine ritmat, sincer, suplu și simplu. Simplitate, dar nu simplism. Nici o tușe larmoaiantă sau tenebroasă, nici o pedalare pe patologic, nici brutalitate, nici edulcolare. Conciziune de sonet. Deși regizorul mi-a mărturisit că nu-l agreează pe Brecht, spectacolul dovedește, preluindu-i pozitiv lapidarul plin de vigoare al ideii, o anumită distanțare, o anumită tendință expozitivă — prezentă mai ales în prima parte a spectacolului.

Ritmul e compus impecabil, nervos și progresiv, accelerând ca o motocicletă în plin concurs; principiile care-l generează, pornind chiar de la felul în care s-au făcut tăieturile în text, țin de dibăcia monteurului de film. Episoadele se succed neîntrerupt, fără cortină, compacte. Succesiunea e oarecum orizontală la început, neacordându-se vreun relief deosebit vreunei scene; în partea a doua, publicul e ajutat, insistându-se pe anumite momente care altfel poate ar fi scăpat unei atenții prea solicitate.

Ceea ce izbește în rezultatul muncii de actor și de regizor a lui Woszczerowicz, este că, deși asiduă și dens-cerebrală, nu o surprinzi așa: produsul finit îți pare cursiv și spontan, după cum nici fluentele opere ale lui Mozart sau Matisse nu-ți trădează truda întocmirii lor.

Am căutat tangențe cu memorabila interpretare a lui Laurence Olivier. N-am găsit altele decât textul și dragostea față de acest text. Ca exprimare — nici una. Ne amintim cu toții, de pildă, momentele de culme din film — «Un cal! Un cal! Regatul meu pentru un cal!», sau moartea în convulsii de reptilă zdrobită. Woszczerowicz-Richard al III-lea — nu-și clamează disperarea căutând patrupelele salvator; el apare aproape buimac, ca trezit dintr-un vis, și solicită calul cu o voce minusculă, cu tonul aproape alb: pentru nimic în lume nu s-ar fi gândit că poate fi înfrânt, și deruta îi taie glasul. Iar moartea îi e instantanee, fără zvircoliri: lovit de topor, Richard expiră în aceeași clipă. Cum legile compoziției regizorale cereau totuși un moment major chiar înaintea monologului final al lui Richmond, prin sacrificarea actorului Woszczerowicz de către regizorul Woszczerowicz, accentul scenic a fost preluat de cei din suita pretendentului. Ei se string în jurul tiranului doborât, și nici nu le vine să creadă că la picioarele lor e într-adevăr el și că zace inert și ponosit ca o cîrpă, că în această făptură mărunță a putut încăpea atîta putere și atîta ură. Cu sfială îi înlătură însemnele regalității, și suigeneris, chiar pe cîmpul de bătălie de la Bosworth, depun pe capul lui Richmond coroana caldă și înșingată.

Deși i-am dedicat în *Contemporanul* un articol anume, încă mă simt ispitit să insist asupra acestui spectacol, cel mai valoros din cite am văzut recent în țara vecină, în cadrul unei delegații a A.T.M. Spațiul implacabil mă silește să mă restrâng. De aceea, renunț și la impresii din alte spectacole shakeaspeareene. Cum însă abordarea anticilor e dificilă și rară, consemnez câteva lucruri legate de *Oedip rege* al lui Sofocle la Teatrul varșovian Dramatyczny.

Rolul titular e interpretat de un mare actor, Gustaw Holoubek, a cărui ultimă izbândă, Goetz din *Diavolul și bunul Dumnezeu* de Sartre, i-a adus premiul *Boy-Zelenski* al criticii teatrale.

Întrînd în sală, pe scene fără cortină, publicul zărește decorul (Jan Kosinski) figurînd o îngrămădeală de uriașe blocuri de piatră, printre care se cascadează hrube întunecate. Central — hexagonul altarului dionisiac. Trepte masive scoboară frontal și din părți. În acest cadru fugit de obișnuitul atticism, vechea dramă pare că-și regăsește rădăcinile prehelenece, și privește îndărăt spre perioada minoică și, în special, miceniană.

Brusc se stinge lumina, brusc te învăluie notele excesiv de înalte, aproape ireale de înalte, ale unui cor primitiv de femei. Sunetul (muzica: Tadeusz Baird, care asigură un excelent fond muzical și lui *Richard al III-lea*) e stereofonic, difuzoarele sînt în scenă și în toată sala, deasupra ta, îndărătul tău. Vocile aleargă în juru-ți, fascinante, în țipete tînguioase, nearticulate, asemănătoare cîntecului din fierăstrău (sînt douăzeci și patru de soliste din corul Filarmonicii varșoviene). Brusc se face lumină, și în scenă vezi actorii în dispozițional de joc. Costumele sînt de mare efect, deși confecționate dintr-un material foarte ieftin, un fel de molton pentru copii. Toți interpreții poartă ciorapi negri de maiou și mănuși lungi, negre. Dacă negrul apare la absolut fiecare, în schimb culoarea de fond a himationului (vestmîntul de deasupra tunicii de corp), diferă: la corenți — nuanțe stinse de albastru, mov și roșu, la protagoniști — alb și galben. Costumele sînt drepte, fără falduri; drapajul e sugerat prin niște șnururi circulare, care atîrnă ca eghiletele vechilor noastre uniforme de gală. Nota de convenție devine și mai accentuată prin bărbile stilizate, de lînă, amintind *Turandot* în viziunea lui Vahtangov. Nu sînt lipite, ci înconjoară fața ca o basma. Capul bărbaților e, pe de altă parte, acoperit de o calotă înconjurată cu inele de lînă întruchipînd părul. Părul femeilor e figurat de un acoperămint negru-albăstrui, de forma celui pe care-l purtau pe vîrnuri surorile de caritate. Corifeul și protagoniștii n-au nici barbă, nici perucă. Asta nu supără, urmărindu-se același contrast de reliefare ca acel realizat prin costum. Pare nepotrivit însă că *Oedip* apare cu micul breton al tunsorii romane, iar Creon are părul lung și lîns, dat peste cap, după moda de acum treizeci de ani. Actorii sînt negrimați, mărgînindu-se la ajutorul perucheriei. Și mai nepotrivită apare, după orbire, grimarea lui *Oedip* în maniera pe care o folosisise în același rol Mounet-Sully; privești deodată ochilor scurși contravine naturalist stilului de spectacol, îți dă o crispă antiartistică.

În spectacol există și alte discordanțe. Chiar dacă știm că Wanda Luczycka e o actriță bună, faptul că a strălucit în rolul *Korecka* din *Svejk* și în *Emma* din *Puntilla* nu ne face să pricepem de ce a fost distribuită aci într-un personaj cu care nu are nici o legătură: *Jocasta* ei e o cucoană grăsuță, total minoră sufletește față de amplitudinea tragediei respective. Oscilația regizorului Ludwik René între teatrul modern, cel clasic, și chiar unele tente romantice surprinse la Holoubek — prejudiciază spectacolului. Interesantă concepția asupra corului: în loc ca el să fie un monolit, sau să fie divizat în două potrivit strofelor și antistrofelor, el apare fărâmițat în indivizi. Fizic, găsești toate

staturile și volumele posibile. Fiecare stă în altă parte, rupt de ceilalți, cu fața spre un alt ax, sugerind fiecare o altă poziție față de conflict. Strofele și antistrofele dispar în bucăți fiecare venindu-i fragmente. Corul nu exprimă deci unitate, ci diversificare extremă.

Actoricește, te prind mai ales înfruntările lui Oedip cu Creon (bine interpretat de Ignacy Gogolewski), sau unele momente ale lui Holoubek. Iată-l de pildă că tocmai află îngrozitoarea taină a incestului. El joacă simplu momentul, aproape alb; dar e deajuns să vină la rampă și să-și ridice privirea implorătoare fără să-și miște capul: pupilele dispar sub pleoape, și albul ochilor devine uriaș, anticipând orbul de miine. Efectul copleșește.

Alt moment remarcabil e finalul — la care concură actor, regizor și scenograf. Căinat de cor — « Priviți, voi fii ai lui Cadmos, a fost acesta rege... », Oedip se întoarce cu fața spre fundal. În scenă, scade lumina și circularul negru se ridică, descoperind orizontul slab luminat. Hrubele se transformă astfel în ferestre ciudate, prin care se străvede acel cer incert. Printre blocurile de stîncă, mai aproape de noi, o altă mare perdea verde țîșnește în sus, deschizîndu-ne o uriașă perspectivă suitoare. În planurile apropiate domnește întunericul. Se vede doar Oedip profilat pe orizontul tulbure spre care începe să meargă cu pași mărunți de orb.

Astfel se termină spectacolul. În ciuda unor certe valori, pleci cu un sentiment de nesatisfacție: nu ai avut de-a face nici cu o viziune consecvent modernă, nici nu ai fost copleșit de grandoarea tragică.

Părăsim aceste cîteva impresii pricinuite de clasicii străini pe scenele poloneze spre a trece la cei autohtoni. Opinia publicului cere — în ordinea preferinței — comediele lui Aleksander Fredro, dramele lui Juliusz Slowacki, Stanisław Wyspiański, Adam Mickiewicz, Cyprian Kamil Norwid și Zygmunt Krasinski. Ca toată literatura poloneză contemporană lor, aceste drame au un pronunțat caracter romantic, datorat năzuințelor de eliberare mereu treze în poporul atunci subjugat de trei imperii vrăjmașe. Un exemplu tipic îl oferă piesa *Nunta* de Wyspiański, în care surprinzi mocnirea flăcării sub obrocul habsburgic. Piesa, respirînd o poezie suavă și ciudată, alătură diferite perioade istorice, împletește realitatea cu fantasticul într-o manieră care poate lesne încălzi gîndirea oricărui regizor. Din păcate, spectacolul realizat de Jerzy Rakowiecki la Teatrul Polski ni s-a părut artisticște mediocru, eterogen ca stil, vechi ca viziune și fără să folosească perspectiva istorică pe care o oferă realismul socialist.

În schimb, m-a captivat Teatrul Klasyczny cu un spectacol Fredro deosebit de tînăr, cu o piesă de acum un secol și un sfert, cu o protagonistă de peste optzeci de ani, și cu un regizor doar cu cîțiva ani mai puțin. Dăși face teatru din 1900, Mieczysława Cwiklinska stăpînește și azi scena cu o vervă nesecată, cu mijloace uluitoare de moderne, excelentă în dramă (are o remarcabilă creație în *Copacii mor în picioare* a lui Cassona, pe care, la această vîrstă, a interpretat-o și de cinci ori pe săptămînă), ca și în comedie (a jucat *Doamna Duksa* de cinci sute de ori). Toată viața a fost neobosită, media anuală de spectacole oscilîndu-i adesea în jur de trei sute, fără a mai pune la socoteală, în ultimii ani, filmul și televiziunea. Simpla ei apariție declanșează aplauzele publicului entuziast și respectuos totodată. Nestăvilite hohote de ris îi punctează măiestria.

Aceeași vitalitate intensă îl caracterizează pe Emil Chaberski, regizorul spectacolului. La șaptezeci și ceva de ani e directorul a patru teatre varșoviene: Klasyczny, Rozmaitości, Młodzieżowa și Dzieciecea. Și cum capitala e prea mică pentru el, o și profesor la Institutul de Cinematografie de la Lodz. Actor

de mare prestigiu, regizor de calitate (nici pînă azi nu s-a risipit ecoul spectacolului realizat imediat după război cu *Micii burghezi* la Cracovia), neobosit pedagog și animator, ni s-a părut una dintre cele mai marcante personalități ale teatrului vecin. În plus, este și un bun prieten al țării noastre. În teatrele pe care le conduce, s-au jucat patru piese românești, ultima fiind *Celebrul 702*, și sperăm ca și pe viitor să continue această tradiție. Îi urăm încă mulți ani de activitate rodnică în teatrul în care ne-a încântat cu acel frumos spectacol *Pan Jowialski*.

Să ne desprindem deocamdată de dramaturgia poloneză clasică pentru cea contemporană. În primul rînd, ni s-au impus piesele lui Leon Kruczkowski, eminent dramaturg, romancier și om politic (e membru al C. C. al P.M.U.P. și al Consiliului de Stat). Opera sa a intrat în patrimoniul literaturii mondiale. Drama *Nemții*, de pildă, cu care am văzut un bun spectacol al teatrului Narodowy, cunoscutul actor Jan Kreczmar interpretîndu-l pe Sonnenbruch — a avut pînă acum premiere la Moscova, Paris, Londra, Tokio, Roma, Viena, Praga, Bratislava, Sofia, Helsinki, în mai multe orașe japoneze, chineze, sud-americane și în douăzeci și trei de teatre din R.D.G., fără a mai socoti spectacolele din țara de obirșie. Versiunea cinematografică a textului, intrată în circulație sub numele *Familia Sonnenbruch*, s-a turnat în R.D.G.

Și *Prima zi de libertate*, cealaltă capodoperă a sa, a dat naștere unui film de merit (regia Andrzej Wajda) și s-a jucat pe multe scene ale lumii. Piesa pune problema libertății umane.

Ultima lucrare a lui Kruczkowski *Moartea guvernatorului*, pornind de la o năvelă de Leonid Andreiev, e o dezbateră oglindind ipostaze ale luptei de clasă într-o orînduire bazată pe exploatare.

Nu am putut însă discerna în peisajul dramaturgiei poloneze de azi alte personalități de valoarea lui Kruczkowski. Cele mai multe discuții sînt suscitade de lucrările lui Sławomir Mrożek (autor de comedii scrise cu spirit dar plasate în medii abstracte, convenționale) și Jerzy Broszkiewicz.

Din repertoriul contemporan străin rețin *Mutter Courage*, în interpretarea Irenei Eichlerówna la Teatrul Narodowy, *Rinocerii* de Ionesco la Teatrul Dramatyczny, Berenger fiind înzestratul actor Jan Swiderski, iar Daisy — Lucyna Winnicka, deținătoarea rolului titular în mult discutatul film *Maica Ioana de la Aniolow*. Regret că talentul efectiv al Halinei Kossobudzka, al Kalinei Jedrusik și al lui Andrzej Lapicki se chinuia cu un text slab — *Castel în Suedia* de Françoise Sagan — la Teatrul Współczesny, teatru care, sub conducerea lui Erwin Axer, a reputat multe victorii de ținută. În schimb, la Cracovia, am văzut o meritorie realizare a *Lungii călătorii prin beznă* de O'Neill, în regia lui Właiślaw Krzemiński, director al Teatrului Stary. Trăind cîțiva ani în România, el a păstrat o deosebită stimă pentru țara noastră; el a făcut mai multe traduceri din limba română, pe care o vorbește și azi cu pricepere și dragoste.

Spectacolele poloneze încep la 7 sau la 7¹⁵, și sînt în general scurte (*Oedip* durează fix două ore). Lumea vine bine îmbrăcată, ascultă atent. Foarte mult tîneret. Statisticile varșoviene arată că, în ultima stagiune, spectacolul cel mai frecventat a fost *Richard al III-leu* la Ateneum — Ștefan Jaracz.

Pretutindeni caietele-program de sală sînt alcătuite cu grijă, bogat documentate (uneori cam obiectivist) asupra autorului, piesei, cit și a istoriei spectacolului respectiv (e obiceiul să fie amintite diferitele viziuni regizorale și interpretative mai marcante atît în Polonia cit și în afara ei). De regulă, în caietul-program, se găsește o foaie dublă impecabil tipărită, pe care se află

titlul piesei, data premierei, componenții creatori ai spectacolului — inclusiv numele directorului care astfel apare direct responsabil, și în sfârșit distribuția. Procedul e practic, deoarece pe măsură ce anii trec și un spectacol din repertoriul permanent își modifică distribuția, nu mai e nevoie să se reculeagă la tipar tot programul.

Afișele sînt îndrăznețe, cu un simț deosebit al culoarei și idei de bază originale (cîteodată prea originale). Graficienii polonezi sînt considerați printre cei mai buni din lume.

Scenografiile dovedesc de asemeni o calitate superioară, fiind ingenioși, plini de noutate.

În general, scenele sînt bine utilizate. Am fost foarte încințați că, la Varșovia, absolut toate teatrele sînt noi. Un prieten polonez a zîmbit trist:

— Preferam să nu fie!

— De ce?

— Preferam să fi jucat în teatre clădite pe timpul primului Jagello, dar să nu fi fost prăpădul care a fost.

Într-adevăr, teatrele varșoviene sînt noi fiindcă toate — phocnixi de piatră — au renăscut din moloz și cenușă. Toate fuseseră distruse de nemți. Ateneum s-a refăcut în 1951, Narodowy nu e încă pe deplin gata. De o capitală importantă s-a dovedit a fi pentru mișcarea teatrală giganticul Palat al Științei și Culturii dăruit de către U.R.S.S. În interiorul lui sînt găzduite cîteva teatre distincte.

Dacă Opera mare, care va fi terminată abia în 1963, va cuprinde peste două mii de locuri, în Polonia poți întîlni și săli miniaturale, ca Teatrul « 13 rînduri » din Opole, denumit astfel din pricina acestei capacități a sălii. E un teatru profesionist experimental, cu o trupă compusă din nouă tineri, nici unul trecut de treizeci și unu de ani, sub direcția regizorului Jerzy Grotowski. Deși, în general, asemenea manifestări de avangardă sucombă repede, ansamblul rezistă de trei ani și înregistrează succese. Principiul său de bază este cimentarea unei cit mai strînse legături cu spectatorul. De aceea, scena a fost suprimată, și vechiului dualism scenic i-a luat locul un spațiu unic și uniform. Scaunele publicului sînt așezate răzleț, în altă ordine la fiecare spectacol. Decorurile au dispărut. Actorii se amestecă cu spectatorii, adresîndu-li-se.

Altă formație originală e Teatrul Ținutului Mazovian. El slujește o sumă de localități de pe Vistula, depărtate de căile principale de comunicație. În unele locuri, nici măcar fluviul nu e practicabil vaselor mai mari. De aceea, pe o veche barcă militară de debarcat tancuri, aptă să ancoreze oriunde, s-a născut acest teatru plutitor. S-a înjghebat deasupra o baracă vopsită vioi în galben și albastru. Înăuntru încap trei sute de privitori, scenă și cabine. Un ponton cuprinde « hotelul » hoinar în care locuiesc actorii, un altul — grupul electrogen. Un remorcher duce în oval și amonte lumea lui Fredro și a lui Molière. . .

Tot un teatru adresat maselor largi e Ludowy, construit în primul oraș socialist al Poloniei, Nowa Huta. Acolo unde se află azi Combinatul Siderurgic V. I. Lenin și un oraș de o sută de mii de locuitori, acum doisprezece ani urlau lupii în cîmpia pustie. Grație socialismului s-a ridicat acolo o viață nouă. Teatrul Ludowy are un repertoriu foarte variat, de la *Ciuma* lui Camus la spectacolul Goldoni, cu care a obținut un frumos succes, în regia talentatei regizoare Krystyna Skuszanka, la Veneția.

Dacă scenele tinere au asemenea izbînzii, cu atît mai serioasă e situația teatrelor de mare tradiție Narodowy și Polski — aflate în impas. Deși au

actori excelenți — Irena Eichlerowna, Jan Kreczmar, Wladyslaw Krasnowiecki și mulți alții — și posibilități materiale deosebite, fiind instituții de interes republican — lumea artistică poloneză le reproșează că nu se află la nivelul importanței ce li se acordă și al condițiilor asigurate. Spectatorii nu se îmbulzesc — statistica o demonstrează — la spectacolele lor, de multe ori încremenite într-o tradiție statică. În prezent, spre a ameliora situația, forurile de stat le acordă o grijă deosebită.

Acestea ar fi câteva aspecte legate de viața teatrelor profesioniste de dramă. Interesante mi s-au părut unele spectacole de păpuși, de exemplu ale Teatrului Grotesca din Cracovia, prin care ei se pregătesc pentru marea confruntare internațională din vara asta.

O notă inedită pentru noi românii o alcătuiesc spectacolele prezentate în cabaretele artistice. Aceste spectacole sînt pregătite și prezentate o dată pe săptămînă (în ziua cînd nu joacă la teatrele de bază), de către actori de dramă din colective diferite. Am văzut o asemenea manifestare la Cracovia, la cafe-neaua Mihalik. Acolo, tradiția acestor spectacole e veche, de cînd în 1905, un grup de pictori și literați în frunte cu Boy-Zelenski au deschis cabaretul Balonul Verde.

Viața teatrului de amatori e mai puțin dezvoltată decît în țara noastră. Un sunet aparte în acest concert îl au teatrele studentești. Ele au o activitate foarte susținută în fața unui public în bună parte alcătuit din colegi. Primesc și o subvenție din partea Asociației studentești respective. Repertoriul le e în general experimental și adeseori teribilist. Dar aceste teribilisme sînt din ce în ce mai rare, multe formații pornind ferm pe linia unui repertoriu serios, educativ, legat de realizările Poloniei socialiste.

Am vizitat clasă de clasă Institutul de Teatru din Varșovia, însoțiți de excelențele gazde, rectorul Jan Kreczmar, directorul Ludwik Lilpop și profesorul Wladyslaw Krasnowiecki. Am asistat la cursuri și la repetiții. Am văzut grija pe care regimul democrat popular o acordă schimbului de mîine.

Am vizitat Casa actorilor pensionari de la Chylice, lângă Varșovia, unde foștii slujitori ai scenei pot să-și petreacă ani frumoși. În jur sînt parcuri și păduri, e o liniște blîndă. În clădire există tot confortul. Fiecare pensionar are camera lui, dolda de flori și amintiri. Foșnesc albume cu velina veche, autografe de stele vechi s-au decolorat sub elogii grațioase. Micșorați de ani, sub pereții plini de portrete uriașe și fotografii care-i arată frumoși și falnici ca niște zei veșnic tineri, bătrîneii și bătrînelele au ceva de intruși în propria lor personalitate, par striviți sub propriile lor portrete.

Dar cînd îți povestesc amintiri, în ochii lor veștezi, scîlipesc luminițe, ca niște reflectoare miniaturale, întirziate acolo.

— Din război, atîta am salvat — îmi arată o valioară Josephine Kowalewska, fostă balerină în trupa lui Diaghilev, colegă cu Nijinski și cu Ana Pavlova. Atît. Atunci, totul mi-a fost distrus de hitleriști, ceea ce agonisiseam vreme de o viață întreagă. Acum, însă, am iarăși de toate, este ceva care are grijă și de noi, fostul schimb al scenei poloneze.

Am cunoscut și am relatat în rîndurile de mai sus aspecte din teatrul polonez de azi, din cel de ieri, din cel de mîine. Hitlerismul s-a prăvălit, poporul polonez și teatrul lui trăiesc în înflorire. Bine înțeles că totul nu e perfect, sînt căutări, sînt experiențe, — dar rezultatele sînt din ce în ce mai pozitive. În locul vechii flamuri îndoliate de război și opresiune, socialismul a ridicat steagul lui biruitor.

MIHAI DIMIU

MAX FRISCH DIN NOU DESPRE INCENDIATORI

Anul trecut, în luna noiembrie, a avut loc la teatrul din Zürich premiera celei mai recente piese a lui Max Frisch: «Andorra». Din pricina afluenței de public, conducerea teatrului a trebuit să organizeze trei premiere, în trei seri consecutive. Alte douăzeci și cinci de teatre își asiguraseră din vreme dreptul de reprezentare. În momentul de față, piesa lui Max Frisch este una dintre cele mai discutate și totodată mai pline de succes dintre operele dramatice ale literaturii progresiste din Apus.

R. BABAEV (U.R.S.S.)

Drum în sus



Autorul elvețian a izbutit în această piesă — mai mult decât în oricare dintre cele premergătoare — să imbine omenescul universal cu actualitatea și să dezvăluie atmosfera de încordare, de furtună și de clocot interior, din societatea burgheză contemporană.

În pesa sa *Domnul Biedermann și Incendiarii* — a cărei versiune românească a fost publicată în revista noastră — am simțit miros de ars, am avut neta impresie că mocnește, că arde sub pământ, că personajele din piesă stau impasibile și imobile pe un butoi cu dinamită, savurindu-și masa — toate acestea pentru că, de ar încerca să stingă incendiul li s-ar putea înneghi degetele. Numai din pricina aceasta, sau, cu alte cuvinte, pentru a nu fi silit să ia nici un fel de atitudine, îi suportă Biedermann pe incendiarii în propria lui casă și încearcă să se amăgească, prin ignorare voită și autoliniștire: în definitiv, nu cere un efort chiar atât de mare să închizi ochii, să te faci că nu vezi nimic din cele ce se întâmplă, ba chiar să negi primejdia și să-i primești pe incendiarii la propria-ți masă.

Frisch nu dezvăluie metafora în mod direct, dar totul este atât de pregnant și în același timp atât de realist construit, încât nu numai că înțelegem aluzia, dar nici nu o mai uităm niciodată: burghezia complice fascismului ia chipul lui Biedermann complicele incendiarilor. Elevul lui Brecht împinge pînă la absurd și grotesc groaza și primejdia: primejdia unui război atomic și reînvierea fascismului apar cu ascuțime în această satiră.

Andorra împinge gîndul la această primejdie mai departe, și-i mărește efectul prin aceea că este obținut cu mijloace tragice: pericolul pentru omenire este înfățișat prin ființa unui om chinuit pînă la moarte.

Tema piesei este amenințarea care planează asupra oamenilor în societatea burgheză. Amenințare a vieții însăși și a vieții spirituale, prin aceea opinie standard, gata normată, așa numita opinie publică, care este impusă individului prin toate formele pe care le poate îmbrăca forța imputernicită a organelor publice, în subja statului, — statul burghez, unealta de represalii și amenințare cu războiul prin bombele A și H. Din acest cortegiu funebru se ridică și amenințarea mișelească a tendințelor neofasciste în țara vecină lui Frisch, statul de la Bonn, împreună cu actele de teroare ale OAS, din Franța și Algeria.

Frisch pornește în *Andorra* de la influența *tabu* a opiniei publice în statul burghez, opinie construită pe bandă rulantă, și care, prin formele ei inumane și rigide de ideologie servind unor anumite interese, distruge omenescul din natura individului. Omul nu mai contează, ci doar banii pe care îi are, nu personalitatea individului, așa cum este ea în realitate, pledează pentru el, ci imaginea care i-a fost făurită, titlul pe care-l poartă, rasa căreia îi aparține, și, în cele din urmă, opinia pe care cei din imediata lui apropiere o au despre el — justificat sau nejustificat — « verdictul » pe care aceștia îl dau. Și toate acestea desfășurîndu-se în atmosfera unei intoleranțe duse la apogeu și a groazei. Frisch vrea să demonstreze că un om poate deveni așa cum îl dorește mediul în care trăiește, că oricine, fie că vrea, fie că nu vrea, este adesea mai mult o legendă a lui decât el însuși, și că această legendă — în statul în care există clase — are dreptul de viață și de moarte asupra individului în speță.

« În Andorra trăia un tinăr, care era luat drept evreu . . . » Cu această propozițiune scurtă începe parabola despre pretinsul tinăr evreu, Andri. Andri este, în realitate, un andorran ca și ceilalți. Propriul lui tată, învățătorul, despre care și el crede că-i este tată adoptiv, l-a dat drept un copil de

evreu, găsit, și pe care l-a salvat din ghiarele fascistei țări vecine. El voia să ascundă astfel un « pas greșit » pe care-l făcuse în tinerețe.

Băiatul are din ce în ce mai mult de suferit de pe urma creșterii antisemitismului în Andorra. Oriunde apare, se formează un gol în jurul lui. Doar batjocura perfidă și răutăcioasă mai întrerupe tăcerea dușmănoasă. Băiatul devine din ce în ce mai timid și mai neliniștit, începe să se frământeze și să se observe, și-și descoperă în cele din urmă toate trăsăturile caracteristice care, în închipuirea Andorranilor, sînt nedespărțite de un evreu. Împotriva oricărei evidențe, cei din jurul lui hotărăsc că Andri este avid după bani — doar așa sînt chipurile, evreii spun ei mereu —, este deștept dar nesimțitor, etc., etc.

La aceste chinuri sufletești, la care este supus Andri, și care-i fac viața un infern, se mai adaugă către sfîrșitul piesei și chinurile fizice. Fasciștii au cotoplit țara. Un soldat îi conduce în casa învățătorului. În zadar li se aruncă Borblin, mama lui Andri, la picioare: fasciștii îl iau pe Andri cu ei.

Cu capul îmbrobodit și în picioarele goale andorranii trebuie să ia parte la « spectacol ». Soldatul pregătește totul. În piață apare într-o tăcere chinuitoare și îngrozită lungă procesiune. Andri se smulge din miinile călăilor săi. Dar aceștia îl înșfacă din nou și-i taie un deget, apoi îl leagă la stîlpul infamiei, unde moare în chinuri îngrozitoare. Borblin înnebunește. În nebunia ei spoiește în alb casa: « în care a trăit un andorran alb ca zăpada, ucigașilor ! »

Totul se sfîrșește în beznă adîncă, în nenorocire lipsită de orice speranță. Ziarul elvețian *Înainte* pune — într-o discuție asupra piesei — întrebarea dacă sfîrșitul trebuia să nu lase oamenilor nici o speranță, dacă totul trebuia să sfîrșească în noapte și întuneric ? Cine și ce îi va putea schimba pe oamenii care țopăie ca niște marionete la capătul unor fire invizibile ? Autorul își pune această întrebare dar nu ne dă nici un răspuns.

Într-adevăr, Max Frisch blestemă și demască. Semnul întrebării este și la el, ca și la cei mai mulți dintre intelectualii cinstiți din lumea capitalistă, semnul cel mai mult întrebuițat. Frisch este întrebător neobosit, dar acolo unde caută răspuns trebuie să-i răsune în mod imperios ecoul propriei lui întrebări împovărată de o totală lipsă de perspectivă. Și în modul acesta devine dramaturgul Max Frisch, acolo unde grotescul și comicul nu-l acoperă, victima propriilor lui întrebări.

DIETER SCHLSAK

DIN NOU

DESPRE NOUL VAL

Dezbaterile ample, purtate în ultimul timp în jurul tendinței literare cunoscute sub numele de « noul val » — despre care revista *Secolul XX* și-a informat cititorii cu diferite prilejuri — relevă străduința unor critici de a stabili, dincolo de camuflajul profesiunilor de credință gălăgioase, izvoarele și bazele filozofice ale noii școli. Menționabile sînt în această direcție articolele publicate într-un număr recent al revistei *Il Contemporaneo* semnate de Oretta Bongarzone, Luca Canali și Vanna Gazzola.

Oretta Bongarzone își întemeiază considerațiile pe cercetarea prozei lui Michel Butor, Alain Robbe-Grillet și Nathalie Sarraute, cei mai reprezentativi dintre « novatorii » romanului.

Protagoniștii « noului val » percep destul de lucid stadiul actual al societății capitaliste, cu toate consecințele pentru condiția socială și etică a intelectualului mic-burghez, dar sînt cu totul incapabili de a cugeta și acționa de pe poziții înaintate. Dezorientați și lipsiți de suportul științific al interpretării fenomenelor, ei creează — în desperare de cauză — o lume neverosimilă, supusă unor schimbări fatale, în care omul, inserat mișcării mecanice, golit de atributele ce-i sînt proprii (inteligentă, voință, acțiune conștientă, sentimente) devine un element nediferențiat al existenței, asemănător cu celelalte lucruri din univers. Nerecunoașterea calităților specifice umane, excomunicarea conștiinței, constituiesc premisele unei literaturi decadente, antirealiste.

Se ajunge astfel în mod inevitabil, arată Oretta Bongarzone, la pierderea oricărei capacități de corelație rațională, de discernămint, de cunoaștere a diferitelor stări, de posibilitatea de a distinge, într-o descripție peisagistică, pe om de lucrurile înconjurătoare.

Teoretizarea excluderii personajului, judecat ca pur pretext, coborîrea lui în lumea obiectelor care — pasămi-te vor fi precepute ca « realități exterioare » este cea mai abilă diversiune a « noului roman ».

Luca Canali în articolul său despre Robbe-Grillet, duce analiza mai departe demascînd rădăcinile de clasă și ideologice ale noii școli. El demonstrează că nu este deloc întîmplătoare tentativa depersonalizării. Eroii fără nume ai Nathalie Sarraute, fără apartenență, fără individualitate, anulara vieții psihologice a oamenilor, privați ca entități iraționale, nerecunoașterea valorilor umane la Robbe-Grillet sînt consecințele firești ale absolutizării lumii instinctelor sau obiectelor. La Robbe-Grillet, conchide Luca Canali, încercarea de desocializare, prin aplicare unei rigori tehnico-mecanice maxime, « se rezolvă într-o socializare retrogradă », iar refuzul scriitorului față de experiența istorică se dizolvă într-o concepție eminamente reacționară, în care relațiile dialectice între subiect și obiect, om și natură, individ și societate sînt înlocuite cu o lume așa-zis obiectivă, ce se vrea eliberată de falsificări, de fapt o lume abstractă, imobilă, lipsită de determinarea spațială și temporală.

Obiectivarea unor stări sufletești tulburi nu este decît camuflarea unui subiectivism exasperat, remarcă Vanna Gazzola în articolul despre scenariul lui Robbe-Grillet, *L'année dernière à Marienbad* (Anul trecut la Marienbad): « Pierderea deosebirii între posibilitatea abstractă și cea concretă, aruncarea lumii interioare într-o subiectivitate abstractă și a lumii exterioare într-o masă opacă și impenetrabilă, au ca efect topirea contururilor personalității umane... »

Prin disprețul afișat pentru orice teorie, prin apelul la spontaneitate și iraționalism, « antiromanul » reflectă alienarea și fetișizează rînduicille bazate pe exploatarea omului de către om.

Scenariul lui Robbe-Grillet nu este creația gratuită a unui compilator iresponsabil, afirmă Vanna Gazzola, ci o subtilă operă de propovăduire a pasivității și imuabilității stărilor existente. Antistorismul și formalismul, subiectivismul ascuns sub vălul unui pseudoobiectivism și agnosticismul sînt pilonii de susținere ai ideologiei lui Robbe-Grillet.

Din cu totul alt unghi de vedere abordează problema Philippe Sénart în revista *Table Ronde*. El încearcă să demonstreze că formula tehnică a « antiromanului » nu este nouă, ci poate fi regăsită la cei vechi, de la Rabelais la Flaubert, ba chiar și în poveștile și fabulele Evului Mediu. E greu însă de crezut că acești

«strămoși» s-ar putea recunoaște în asemenea urmași... Dși Sénart tratează «nou val» destul de superficial, ocolind cu grijă aspectele de conținut, observațiile lui sînt citeodată juste. Astfel reținem critica antiromanului: «... Romanul denigrându-se, atacînd propria sa substanță, nu face decît să distrugă realitatea socială, morală și psihologică din care se hrănește... Nu mai este acuzată societatea, viața este condamnată și prin ea, însăși literatura».

ELENA SAVU

LIRICA ARABĂ ÎN COLECȚIA «MELIOR»

Un foarte vechi poet arab, Nabigha, născut pe la cinci sute și ceva înainte de Mohamed, se afla într-o mare criză de inspirație. De patruzeci de zile nu mai dăduse la iveală nici un stih. Tribul său biruind într-o luptă, inspirația îi reveni subit. Înflăcărat, compuse pe loc o elegie mișcătoare. Da, ne place i-ar fi spus la urmă, fermecați, ascultătorii — dar să știi, adăogară critic, după ce ecourile elegiei se stinseră: noi mai bucuroși sîntem să-ți vedem limba dezlegîndu-ți-se, decît să le arătăm vecinilor stindardul victoriei noastre.

Profundă, nobilă, judecată a înțelepciunii populare, care preferă unei incursiuni de jaf, o incursiune lirică!

Acesta este sensul poeziei arabe: pacea; mesajul ei, încă din cele mai îndepărtate timpuri, pînă în zilele noastre, pe tot cuprinsul sferei musulmane — Afganistan, Iran, Irak, Siria, Liban, Egipt și nordul Africii, unde colonialismul francez ducea un penibil război «civilizator», uitînd că Sorbona datorează ceva algebrei, astronomiei și filozofiei arabe.

Cînd în secolul VIII, Roland cavalerul, eroul celei dintîi epoei franceze, murea sunînd din corn în valea de la Roncevaux, în orient, cam la aceeași dată, în jurul anului 750, avea loc «cearta dintre vechi și moderni», fenomen pe care Europa îl va cunoaște abea peste un mileniu. Receptacol al unor strălucite tradiții de cultură, contopite în nucleul sino-indo-perso-egiptean, poezia arabă își încheiase ciclul ei clasic și deschidea un altul, superior, atîngînd o dezvoltare artistică, un grad umanistic și o etică atît de înaintată, încît, pe lingă ea, producțiile epice apusene ale epocii cavaleresti par niște exerciții barbare. Acest sentiment trebuie să-l fi avut și Robert de Clari, cronicarul medieval purces pe urmele cruciaților, contemplînd uluit statuile Bizanțului, pe care, în jovialitatea lui primitivă, le aseamănă cu «niște jucării ce nu mai merg» și toți bărboșii îmbrăcați în zale, cu spade grosolane, știrbite, opriți înaintea splendorilor Constantinopolului, încă necucerit, militaricește, dar cîștigat de mult de cultura orientală: sentimentul unei lumi naturale, plină de bucuria de a trăi, alta decît apusul crispat al canoanelor catolice și care avea să-și redobîndească adevăratul chip omenesc abea în Renaștere.

Editura pariziană *Seghers* își propune să popularizeze prin intermediul colecției *Melior*, tipărită sub auspiciile UNESCO-ului, « tot ce e mai bun » din operele literare reprezentative ale popoarelor de pe întreg globul, urmărind să pună sub ochii umanității valori ignorate, uitate, să le redea circulației, pentru o cunoaștere reciprocă mai adâncă a culturilor, pentru întărirea ideii de respect, cuvenit contribuției lor la tezaurul artistic mondial, în spiritul înțelegerii și coexistenței pașnice a secolului XX.

După « cele mai bune nuvele » rusești, sudamericane, americane și franceze, după o antologie a poeziei chineze, urmată de alta a poeziei japoneze, recent a apărut în seria orientală și o crestomație a liricii arabe, frumos tipărită, cu reproduceri de miniaturi străvechi, tradusă și explicată într-un pătrunzător studiu introductiv de René R. Khawan. Criticul definește mai întâi poziția poetului arab prin funcția specială pe care i-o acordă comunitatea socială în sinul căreia se dezvoltă și ale cărei interese politice le apără cu o tenacitate ce face din el un personaj temut. El este ziaristul vremii. Unul dintre genurile lui preferate e satira virulentă, poemul invectivă, panfletul. Tiranii, potențaii, prudenții, îl cheamă la curțile lor, îl răsfășă, spre a-i capta bunăvoința, însă poetul nu abdică: elogiul devine ditiramb incredibil, înecat în valuri de superlative ce stîrnesc risul mulțimii. Alianța aceasta a bunului simț este cu atât mai mare, cu cît omul din popor e și el poet din fire, un cunoscător care înțelege perfect subtilitățile unui poem. Orice arab poate, în împrejurările mari ale vieții, să-și concretizeze sentimentele într-un distih. Astfel încît, chiar în cele mai vechi timpuri, cu puține excepții, nu se poate vorbi, la arabi, de o poezie de curte, izolată, în sensul ei european. Opinia populară, sensibilă, participă direct la producțiile poetului, care ține seama de ea, o reflectă, mai mult sau mai puțin fățiș, însă totdeauna într-un spirit solidar.

A doua caracteristică a poetului arab ține de însăși structura limbii pe care o folosește și care e un instrument fin. În limba arabă — spune autorul studiului — « apar numai consoanele, pe cînd vocalele, temperate, transmit sufletul vieții ce animă fiecare corp, combinînd neîncetat formele, în ritmul fanteziei ». Pe planul imaginii, acest efort de cunoaștere laborios, care detalează la maximum lucrurile, duce la « o viziune microscopică ». Metrul în care se desfășoară această limbă, metrul clasic, nu se știe precis cine l-a descoperit. Unii pretind că un grămatic de pe la sfîrșitul secolului VIII, în timp ce asculta bătaia ciocanului pe nicovală. Alții l-ar identifica în căderea stropilor de apă printr-un burlan. Alții, în sfîrșit, în legănarea cămîlelor, străbătînd deșertul. Cert este că ritmul poetic arab exprimă și el, în felul său, ritmul muncii omului, atent la armoniile naturii.

Precizia, concretețea acestui metru, adăogată fluidității limbii, e de mare efect. Efect sporit de omofonia rimei, aceeași pentru toate versurile și care transformă poemul într-o incantație, într-o balansare infinită. Autorul studiului vede în aceste calități complexe ale poeziei arabe, sursa originară (coruptă în formalism, decadentism) a tuturor curentelor moderne: simbolism, naturism, suprealism, letrism, ceea ce dovedește încă odată că revoluțiile « școlilor literare » sînt totdeauna epigonice, tresărirea, artificial continuată, a unui filon liric intim popular, istoricește consumat.

Alt gen caracteristic poeziei arabe și foarte interesant e așa numita « quasida », care înseamnă « a năzui către », poem « angajat », cuprinzînd două părți antiteticе: « ceea ce lași în urmă, părăsești și lucrul spre care tinzi cu toată tăria — în fond contradicția dintre vechi și nou — și care surprinde, progresist, prin dinamismul lui, însăși dialectica vieții.

René Khawan distinge în istoria liricii arabe șase faze. Epoca primitivă, din secolul V până la începutul erei mohamedane (622 e.n.), epocă populată de un fel de poeți briganzi, villonești, justițieri, furind de la bogați și dînd la săraci, cum e Ibn Al Vard, patronul unui azil pentru nevoiași, pe care li hrănea din prăzile sale, sau Zihair Abi Sulma, socotit unul dintre cei mai mari poeți clasici ai epocii preislamice, care scrie în secolul VI e.n. acest poem tulburător de actual, *Laudă celor ce mijlocesc pacea* :

« Mă jur că voi, căpeteniile, cu însușirile voastre alese,
Stavilă puserăți în chip strălucit,
Neînțelegerii, fărâdelegii.
De vom putea dura fără război pacea, — ați spus — a noastră
va fi fericirea.
Astfel dobîndirăți o biruință mai mare decît trăgînd spada . . . »

De la 622 începe epoca musulmană, pînă la 750, cînd dinastia abasidă, înlocuind-o, la Bagdad, pe cea omaidă, are loc admirabila sinteză perso-arabă. Urmează epoca neoclasică pînă la 900, epoca așa zis provincialistă pînă la sfîrșitul secolului XVIII și epoca contemporană. Poeții contemporani cei mai de seamă din ultima jumătate a secolului XIX și începutul secolului XX se definesc printr-o întoarcere hotărîtă la sursele cele mai vii ale poeziei arabe vechi, cultă, sau populară. E o reacție viguroasă, în fața colonialismului. Poeții au într-un grad înalt conștiința că sînt moștenitorii, continuatorii unei culturi ilustre și opun o rezistență tenace, sistematică, influențelor europene, pe care nu le admit decît în măsura în care ele nu contrazic esența spiritului arab și îi adaugă ceva, universal valabil. Întîlnirea cu parnasianismul, simbolismul, ermetismul francez, cu Baudelaire sau Mallarmé — în poezia acestuia din urmă recunoscînd urmele unui străvechi rafinement și ezoterism oriental europenește filtrat, — departe de a-i influența, le dă și mai mult, prin contrast, certitudinea valorii și originalității lor. Poeții arabi, care studiază la Paris, prinși de valul mișcării romantice, se afundă în biblioteci, unde cercetează trecutul popoarelor lor — cum e de pildă Rizqallah Khawan, iranian de origină, animatorul « renașterii literaturii arabe » pe la 1860. Nasif Al Yazidzi, Francisc Marreche participă și ei cu entuziasm la această operă de redresare spirituală. Eferescența nu întîrzie — secolul XX debutează cu cîțiva poeți străluciți, de talie mondială, cum sînt Ahmad Bey, din Cairo, socotit în lumea arabă « prințul poezilor » care pune iarăși la locul de cîntecele poeziei neoclase, meditative, pătrunde de nobile idealuri morale; sau Abul al Sabbi, șef de școală pe la 1930, un poet modern, cu un instinct extraordinar al ritmului și imaginii și care opune sufocantelor realități burgheze, un dor de libertate, de natură, de viață simplă și de iubire, romantic întîrziat, însă fermecător de clar și lucid

« Primăvara e un cîntec,
Iar spațiul, uriaș pocal cu vin
Intensitatea vieții
Noi o găsim, ca pasărea
În orizontul calm, întins.
Și ca albina
Peste florile
Puternice și de o tîndră prospețime . . . »

Autorul crestomației de față se oprește însă în pragul celui de al doilea război mondial. Criteriul lui este nu criteriu vizibil burghez ceea ce duce la enorma lacună a culegerii pe care o constituie absența acelei serii de poezi entuziaști, care celebrează eliberarea de colonialism a lumii arabe. Ulterior, a apărut la Moscova, în « Editura de literatură orientală », o antologie de care revista *Secolul 20* s-a ocupat într-un număr anterior și care reunește în cuprinsul ei, tocmai acest grup de poezi patrioți, ca: Issam Hammad, Abur Al Kassim, Nahid Zahra, Salih Bahr Ulium și alții ale căror priviri sînt ațintite spre lupta pentru pace și eliberare a poporului, dusă de lagărul socialismului. Sperăm că UNESCO va lua act de prezența lor și într-una din culegerile viitoare, le va acorda, în spirit obiectiv, toată importanța cuvenită.

C. TOIU

DESTINELE ARTEI DRAMATURGICE OCCIDENTALE

Care sînt cauzele pentru care teatrul burghez a fost practic eliminat din circuitul culturii? De ce a încetat el să mai îndeplinească o funcție artistică superioară? Cum se explică continua scădere a prestigiului său? Iată un șir de întrebări care revin tot mai des într-o serie de publicații occidentale, unele dintre ele patronate de U.N.E.S.C.O., altele reprezentînd organizații teatrale burgheze. Scriitori (Jean-Paul Sartre, John Osborne) regizori (Peter Brook), critici (Robert Kauters) încearcă să răspundă acestor probleme a căror gravitate nu pregetă s-o sublinieze. Sîntem îndreptățiți să afirmăm că niciodată nu s-a vorbit atît de deschis și atît de mult despre necesitatea unei reînnoiri totale a teatrului apusean și despre nevoia urgentă de a-l îndrepta spre obiectivele lui firești.

Revista *Paris Têâtre* a deschis nu de mult o anchetă în rîndurile directorilor de teatre asupra destinului artei dramatice în cadrul culturii occidentale și a impasului pe care-l traversează astăzi ecranele apusene din punctul de vedere al repertoriului și al publicului. Revista italiană *Teatro Nuovo* a organizat la rîndul ei, recent, o dezbatere pe aceeași temă.

Nici în cuprinsul articolelor, nici în cel al anchetei, nici în dezbaterile publicate de *Teatro Nuovo* nu ne aflăm în fața unui val de profeții sumbre cu privire la soarta teatrului în general, chiar dacă unele declarații lasă numai impresia unui optimism profesional și a unei încredere neconvinse. Adevărul este că o vastă și ponderatoare experiență împiedică o conștiință responsabilă să pună carențele actuale ale teatrului occidental pe seama structurii teatrale însăși, a condiției specifice acestui mod de expresie artistică. Criza teatrului burghez nu este un fenomen recent, iar argumentele invocate de-a lungul anilor pentru universalizarea crizei au căzut rînd pe rînd. N-a rezistat nici măcar afirmația că televiziunea ucide — numai prin simpla ei existență — teatrul, căci s-a constatat că o piesă valoroasă își are totdeauna spectatori ei, iar ceea ce părea a fi o concurență neiertătoare, între două arte, putea deveni o emulație rodnică. De altminteri a devenit evident că dialogul care se stabilește la teatru între scenă și sală, acea emoție invizibilă

și totuși foarte prezentă, pe care o naște apropierea dintre actor și spectator, n-o va putea înlocui niciodată televiziunea. Teatrul este un spectacol jucat deopotrivă de artist și de public (întocmai unei poezii în care un vers îl presupune pe celălalt) și televiziunea nu poate suprima această nobilă dorință de comuniune directă.

O întâmplare ne înstrăiește asupra caracterului specific al teatrului. Cu prilejul « Zilei Mondiale a Teatrului », televiziunea franceză, a prezentat una din piesele care au cules, ani de zile, aplauzele spectatorilor. (« Dama cu camelii »). În dorința de a face piesa cât mai interesantă, i-au fost retezate tiradele și convențiile scenice, iar actorii au fost îndemnați să joace ca într-un film. Rezultatul s-a arătat a fi dezastuos. Modernizarea forțată, interpretarea cinematografică a textului i-a spulberat orice interes. Solicitudinea televiziunii s-a dovedit funestă. Avca dreptate Morvan Lebesque să scrie în L'Express (5 aprilie 1962): « Televiziunea franceză s-a ocupat de teatre. Dar cu acea redutabilă bunăvoință a amicilor prea zelosi care vă spun: lasă-mă pe mine să acționez. Știu mai bine decât tine ce este spre binele tău ». Actorii și publicul erau despărțiți, în emisiunea televiziunii, de tot ceea ce era definitiv perimat în piesă, iar interpretarea modernă a sporit jena generală în fața teatrului. Este evident că nu împrumutând tehnica filmului va progresa teatrul. Avem de a face cu două arte distincte și după cum un spectacol filmat nu înseamnă cel mai adesea cinema de bună calitate, nici o piesă transcrisă cinematografic pe scenă nu înseamnă automat un teatru mai bun. Teatrul dispune de inalterate forțe dramatice și ele pot triumfa deplin în cadrul clasic al legilor scenei.

Iată de ce și Arthur Miller, explicându-și concepția sa notează: « Nu este cu puțință să nu revenim asupra unei probleme esențiale și anume asupra funcției pe care o îndeplinește teatrul în istoria umanității. În adevăr pare straniu ca o artă, a cărei practică este atât de dificilă, să fi supraviețuit, în aceleași forme, de la origini și pînă azi. Lucrul este cu atât mai izbitor cu cît teatrul rămîne singura formă de artă care a reușit să se mențină în ciuda mecanizării epocii noastre și, mai mult decât altă, să progreseze. Dat fiind lunga dezvoltare istorică a teatrului se poate presupune că procesul de creație dramatică corespunde unor profunde nevoi sociale care depășesc toate formele de societate și fiecare moment istoric. Elementele de bază ale acestei arte nu se modifică niciodată și nu putem concepe un teatru fără actori, fără conflict, fără acțiune, fără limbă ». (A. Miller: Théâtre, Paris, 1958).

În nici un caz nu trebuie să se înțeleagă însă că teatrul este ferecat într-o formă odată pentru totdeauna de către niște legi imuabile. Cine ar putea nega, de pildă, contribuția lui Ibsen, Cehov sau Brecht în primenirea expresiei artistice, autori care au pus în discuție odată cu substanța dramei și modalitatea ei de expresie?

Dacă teatrul burghez cunoaște un proces de disoluție, cauza trebuie căutată în altă parte decât în presupusul caracter perimat al acestei forme de expresie și anume în faptul că abandonînd o conduită realistă în fața vieții, refuzînd să transcrie adevărul, el contravine fatal și vizibil legilor artei. Căci nicăieri mai mult ca în teatru îndepărtarea de realitate nu se răsună atât de grav și nu se constată atât de lesne. (Un roman poate interesa efemer, prin unele din larurile lui rămînînd fie și numai o confesiune minoră, iar lipsa de rezonanță a unei poezii se verifică mai greu și oricum mai tîrziu decât a unei lucrări dramatice, teatrul fiind într-un sens un plebiscit care are loc seară de seară).

Așa, de pildă, definiția implacabilă a teatrului este existența unui conflict, prezența a două idei, a două forțe care se înfruntă, se scuză și se judecă reciproc.

Ori teatrul burghez înfățișează astăzi mai puțin ca oricând ciocnirile de interese și de convingeri care au loc în inima prezentului. El este interesat să mistifice conștiințele asupra naturii și violenței acestor ciocniri. Sînt revelatoare în acest sens piesele scriitorului irlandez, scriind acrualmente în limba franceză Samuel Beckett. Ele concretizează în destășurarea lor suprimarea conflictului dramatic. În concepția lui Samuel Beckett injustiția ar fi cu totul independentă de condițiile istorice, ar fi un fapt ireductibil, o penalitate « metafizică ». Că în numele acestei concepții se legitimează practic exploatarea omului de către om pentru eternitate, nu mai e nevoie s-o spunem. Totul, — clan, inteligență, muncă — se anulează în perspectiva acestui scriitor care ne recomandă resemnare deplină în decepție.

Piesele lui Beckett exprimă și teoretizează într-o formă radicală absența conflictului dramatic: omul nu are nimic de văzut, de auzit, de spus, de făcut. Dar există în producția artistică burgheză un număr impresionant de piese în care un rudiment de intrigă ascunde același punct de vedere. Este grăitoare în această direcție ultima piesă semnată de Félicien Marceau *Sugrumătorul de creștini*. Într-adins am luat una din producțiile dramaturgiei occidentale datorate unui scriitor înzestrat și nu opera unui oarecare autor de la periferia literaturii. Piesa își plasează acțiunea în anii teroarei lui Nero și se vrea o parabolă (în paranteză fie zis abundența lucrărilor inspirate din istoria singeroasă a perioadelor în care au domnit tirani și călăi frîgînd aspirațiile umanității, este un alt simptom al crizei teatrului burghez).

Nero este prezentat ca un dictator pe cît de singeros pe atît de absurd, care face din viața sa și a supușilor săi triumful arbitrarului suprimînd orice continuitate logică între momentele existenței. El acordă cetățenilor un singur drept și anume acela de a admira fără rezerve, fără moderație, dar în același timp este iritat de supunerea lor excesivă, este ofensat de lipsa lor de rezistență, pedepsind-o crunt. Virtutea ca și viciul au în ochii lui Nero o măsură comună și sînt sancționate în același fel: cu moartea. Toară comportarea lui se întemeiază pe următoarea concepție: ceea ce credeți voi despre voi și despre mine este fals. Nimeni nu se împotrivesc în piesa lui Marceau acestei convingeri, nimeni nu se situează pe un punct de vedere absolut opus, oamenii caută numai să-și salveze pielea (ceea ce la urma urmei este imposibil căci o execuție este precedată și urmată de o altă execuție). Teza piesei este, așadar, că trăim închiși într-un cerc infernal în care absurdul se conjugă cu incoerența și crima și că aceasta e în fond condiția umană împotriva căreia ne revoltăm din cînd în cînd fără să o putem modifica. Replici scintecitoare, prin care străbate un scepticism indulgent vor să ne facă mai agreabil veridictul definitiv. Situații comice vor să atenuzeze impresia întristătoare pe care ne-o lasă acest mic manual de dezertare intelectuală și de abandon moral.

Există un anumit « climat » ideologic și moral care adăpostește și întreține pasivitatea și indiferența și acest climat poate fi regăsit în multe din piesele burgheze. De-a lungul acestor drame se explorează și se descrie tot ce e mizerie și corupție în om, arătîndu-se că nu există nici o valoare prin care omul să înfrîngă propria lui decădere. Răul și nedreptatea sînt prezentate ca inerente existenței umane și de aceea e mai bine să nu ne întrebăm asupra legitimității lor.

Dar teatrul — ca orice artă și mai mult decît orice artă — este un act de prezență, este un fapt dinamic, ca și viața însăși. De îndată ce un actor apare pe scenă ne întrebăm ce va face el de-a lungul piesei, ce crede despre sine și despre ceilalți și așteptăm să intre într-un dialog la capătul căruia să înțelegem cum trebuie să trăiască oamenii. Relațiile eroului cu el însuși, cu ceilalți, cu societatea

se constituie într-o considerație dramatică asupra marilor probleme ale existenței. O piesă în care toate personajele sînt de acord cu situația lor într-o lume bogată pe exploatare și pe injustiție, este inacceptabilă. (Și nu este un simplu accident faptul că în piesele străbătute de această concepție penibilă și degradantă oamenii sînt integrați într-o ordine zoologică, trăiesc un fel de somn al conștiinței din care nici măcar nu încearcă să evadeze). Teatrul înseamnă relații sociale, relații umane, și deci contradicții, înseamnă acțiune — spune Sartre într-un articol din « World-Premières mondiales » și oricui îi apare inadmisibilă o lucrare dramatică în care nimeni nu vrea nimic, în care nimeni nu întreprinde nimic. Dar « burghezia care a schimbat lumea, nu vrea astăzi s-o mai schimbe » — și de aceea caută să impună teatrului un curs viciat și falimentar. Ea caută să ștergă din conștiința eroilor necesitatea oricărei prefaceri și să sterilizeze orice aspirații spre mai bine. O renunțare voluntară rezolvă toată problema, răspunde la toate întrebările, cheia fericirii stă într-o acceptare fără iluzii, — afirmă implicit teatrul burghez de astăzi, și în monstruoșitatea acestei poziții filozofice se află și cauza prăbușirii lui. Ceea ce nu spune Sartre în articolul său, dar nu e de loc mai puțin important, este că o lucrare dramatică ca și orice acțiune umană are nevoie de o perspectivă și că istoria nu ne autorizează nici de cum să socotim eșecul o fatalitate immanentă. (Oamenii nu vin și trec prin viață — așa cum susține Sartre — într-o cursă a cărei deșertăciune o răscumpără puterea de a înțelege și de a suporta zădărnicia eforturilor. Istoria dezmente și condamnă o astfel de credință).

Indiferența scriitorilor dramatici burghezi față de problemele reale ale vieții contemporane se dovedește astfel mai tare chiar decît pasiunea lor pentru teatru. Căci, încă odată, teatrul nu poate rămîne străin de nimic din ceea ce se întîmplă astăzi în lume, el nu poate dăinui în afara conflictelor actuale. Așa stînd lucrurile cum se poate sustrage morții teatrul prin care nu străbate nici o emoție, nici o lumină, ale cărui personaje se exclud practic din viață, limitîndu-se să discute cu o intensitate maladiivă vreme de trei ceasuri despre neant de-a lungul unui dialog — amestec de volubilitate nervoasă și de extremă oboseală intelectuală? Mai poate fi vorba de soluții parțiale? E de ajuns oare să se polemizeze cu ceace a devenit în teatru convenție, tic, rutină? E suficient oare să fie acuzat teatrul burghez că lucrează cu mijloace de expresie vetuste? Se rezolvă ceva hotărîtor creînd un antiteatru? Se realizează vreun progres cerînd autorilor mai multă invenție dramatică? În articolul său din « World — Premières Mondiales » Peter Brook socotește, pe drept cuvînt, că renașterea teatrului occidental este legată de prefaceri nesfîrșit de adînci. Totul așteaptă să fie revizuit, refăcut, scos din vechile tipare — spune el.

Nici o revoluție în tehnica artei dramatice, nici o inovație formală nu poate suplini absența în piesele burgheze a conflictului, a acțiunii, a unei mari și regeneratoare emoții. Extravaganța se mistuie fulgerător în uitare, chiar dacă este împinsă în centrul atenției generale de un val de snobism și de publicitate. Dealtfel inovațiile propuse de teatrul burghez nu mai apar astăzi nici cu abundența, nici cu clanul de acum trei sau patru decenii. Chiar în acest domeniu izvoarele sînt secate ca să nu mai vorbim cît e de blazată atenția publicului. Cea mai recentă dintre « revoluțiile » improvizate de teatrul burghez s-a consumat într-o tăcere unanimă, deși ea purta girul unei reviste academice (Revue d'Esthétique). Ne referim la propunerea Akakiei Viala de a înlocui actorii cu marionete hipersensibile acționate electronic și astfel de a aduce pe scenă « fluxul misterios » al existenței, ceea ce e mai « secret » în ființa umană. Înlocuirea artistului cu un robot minuit din umbră nu este, desigur, o idee care onorează prea mult pe un estetician, și ne este foarte greu să socotim un vis frumos ceea ce ar fi

un coșmar. În teatru căutăm în primul rînd expresia umană pe care o iau gîndurile și sentimentele, iar mecanismul cel mai perfecționat n-o va putea niciodată tălmăci acolo unde nu bate o inimă vie și nu palpită o inteligență reală și creatoare.

Adevărul este că nici un factor de răspundere nu a putut lua în serios « revoluția » Akakiei Viala, care a pierit în anonimatul compact al atitor alte false inovații.

Se întîmplă cu teatrul burghez de astăzi un fenomen interesant. Piese care se joacă se adresează, în general, spectatorilor din clasele avute sau flatează ambițiile și pretențiile micii burghezii. Iar autorii dramatici burghezi nu-și propun să ia contact cu spectatorii, interesați prea puțin de ecoul scrisului lor și în general de problema eficacității artei. Este ceea ce l-a determinat pe romancierul american Truman Capote să declare: « Nu cred că vreunul din acești autori acordă vreo atenție celor care-i citesc. Nici unul dintre ei. Cred că puțin le pasă dacă ei comunică sau nu cu cititorii ori spectatorii lor ». (L'Express, 12 aprilie 1962). Cît privește lumea care populează sălile de teatru și dictează de fapt acest repertoriu, ea vine la spectacole nu dintr-o nevoie lăuntrică ci dintr-un fel de îndatorire socială și o face tot mai fără plăcere. Așa se face că artiștii privesc critic spectatorii și-i socotesc responsabili pentru că joacă ceea ce joacă. La rîndul său publicul nu poate vedea în dramele sau comediile reprezentate cum prinde contur viața pe care o trăiește, și asistă, fără pasiune, la spectacolele acestea uitînd că le-a finanțat ideologic și nu numai ideologic. De aici o insatisfacție reciprocă.

Realitatea este că problema teatrului occidental nu este numai una de repertoriu, dar și de public. Și există o relație directă între piesele care se joacă, de preferință, pe scenele occidentale și spectatorii care vin să le vadă. Dacă, să zicem, că printr-o acțiune sistematică directorii teatrelor burgheze și-ar propune să schimbe radical repertoriul, atunci ei s-ar vedea lipsiți de public. Căci, așa cum observa Sartre, burghezia « controlează mișcarea teatrală de o sută de ani încoace și prin prețul biletelor ».

În adevăr cei care ar putea să prețuiască îmbunătățirile aduse în repertoriu nu au practic posibilitatea să frecventeze teatrele. Este aici un cerc vicios și Lucie Germain, directoarea *Teatrului Lutetia* îl numește clar: « Lipsa de curiozitate a publicului nostru este copleșitoare; cît privește acel public susceptibil de a fi educat el nu dispune de posibilitățile materiale menite să susțină un astfel de efort de creație ».

Toate aceste discuții în jurul crizei teatrului occidental nu pot duce, firește, la concluzii radicale. Dar faptul că oamenii de teatru, cei mai conștienți din Apus sînt nevoiți să recunoască criza artei dramatice burgheze și indiferența disprețuitoare cu care sînt primite din ce în ce mai mult falsele inovații arată amploarea mișcării de interes pentru viitorul teatrului. Căile pentru renașterea teatrului, sînt, de obicei, formulate neclar în aceste dezbateri. Totuși va trebui să recunoaștem că, de exemplu, celebrul regizor englez Peter Brook presimte unde se află resursele de vitalitate ale teatrului și ce trebuie combătut în dramaturgia și spectacolul burghez. « Avem nevoie de autori care să se intereseze mai curînd de drame decît de cuvinte, mai curînd de conflicte decît de literatură. Aștept autorul care va înțelege că oferindu-i o scenă și patru actori i-am oferit un univers ».

Că teatrul își poate recruta astăzi ca și ieri, astăzi mai mult decît ieri, un public credincios, iată adevărul ce se desprinde din cadrul dezbaterilor purtate în jurul crizei teatrului occidental. Și este spre onoarea celor care, luînd cuvîntul în aceste colocviuri, au recunoscut criza profundă prin care trece această modalitate artistică, alături de altele, în cadrul decadenței culturii burgheze. Nemul-

țumirea pe care o resimt slujitorii cinstiți ai acestei arte din Apus și sentimentul că o prefacere mai adincă este necesară și nu simple inovații formale, arată că evidența nu mai poate fi mult timp escamotată. Un teatru eliberat de toate servi-tuțiile, un teatru pentru care afluența și interesul spectatorilor crește din zi în zi, există. Acest teatru este închinat marilor probleme ale actualității, luptei de eli-berare a omului de sub imperiul necesității oarbe, din sclavia lumii capitaliste, luptei pentru recuperarea naturii umane, pentru înflorirea maximă a individului într-o societate lipsită de exploatare. Exemplul teatrului realist-socialist arată în mod clar că o adevărată revoluție în arta dramatică nu poate începe decît cu o revoluție socială, lucru pe care îl înțelegea foarte bine ministrul lui Ludovic al XIV-lea: faceți politică bună și eu vă voi face finanțe bune.

B. ELVIN

PE CĂI OCOLITE SPRE ADEVĂR

De mult succes s-au bucurat, în ultima vreme pe scena teatrelor braziliene două piese, o dramă și o comedie, care deși diferite ca specie și conținut, mărturisesc același puternic sentiment de simpatie pentru oamenii simpli, — ceea ce explică aprecierea pozitivă pe care au căpătat-o din partea marelui public.

Și vîntul suflă de Edgar da Rocha Miranda, prezintă imaginea dezolantă a satului brazilian, scufundat în mizerie, ignoranță și superstiție. Aspirațiile spre mai bine nu-și găsesc însă o rezolvare eficientă, în sensul unei juste înțelegeri a realității și a găsirii căilor luptei de eliberare. Pînă și acei oameni, cărora chiar dacă le lipsește p profundă apreciere a vieții, sînt dornici să modifice starea de lucruri existentă, trebuie să-și înăbușe îndemnul conștiinței. Lipsa oricărei perspective dezolează în această sumbră panoramă a vieții pe care o duce țărănimia Braziliei.

E vorba de un sat din apropierea marelui centru urban Sao Paolo, bîntuit de secetă, în care oamenii se sting de mizerie odată cu visurile lor; un negru își dorește un cîștig la loterie, un circiumar portughez ruinat — banii de vapor ca să se reîntoarcă în patrie, un fermier sărăcit — averea pierdută. Dorinți mărunte, imense însă pentru cei ce le nutresc, menite să le procure o fericire individuală, — la cea colectivă, negîdindu-se niciunul dintre ei. Doar un tînăr țaran visează la bună-starea întregului sat. E «sergentul», poreclit astfel de cînd s-a întors din armată. El speră să găsească fosfați spre a-i folosi la îngrășămint pentru fertilizarea solului arid al satului. Singurul care nu speră nimic e doctorul, tip de intelectual cinic și dezabusat. Izolîndu-se tot mai mult de oameni, va sîrși prin a se sinucide.

Așteptînd ca hazardul să ie îndeplinească dorințele, eroii piesei n-au nici măcar bănuiala existenței unei forțe sociale, capabilă să le ofere un exemplu viu de luptă.

Sătenii se hotărăsc să organizeze o procesiune menită să «îmbuneze cerul» ca să le trimită ploaie, deși în sat oamenii nu prea sînt credincioși. Dar chiar în disperare de cauză, imaginînd ideea procesiunii, ei n-o pot duce la îndeplinire căci satul e atît de mizer încît n-au preot, iar ca să-l aducă din altă parte, n-au bani. Întîmplarea face ca în urma unei pene de motor să se oprească în sat mașina unui monsenior însoțit de secretarul său. Apariția lui e socotită drept «miracol». Speranțele sătenilor sînt atît de șubrede încît oricărui eveniment i se atribuie calități supranaturale. Și cum tocmai atunci fermierul sărăcit, simte că gîtul său, înțepenit de ani de zile își recapătă flexibilitatea normală, nimeni nu se mai îndoiește de existența unui «miracol».

Această stare de spirit dezlănțuie o puternică dramă în sufletul «sergentului» și al monseniorului. Drame diferite, dar care reflectă incapacitatea de a găsi drumul spre adevărata luptă de eliberare socială. «Sergentul» înțelege că o iluzie sprijinindu-se pe alta va duce la o prăbușire cumplită. Dar licărirea de viață aprinsă în ochii unor oameni disperați e mai puternică decît glasul rațiunii și al conștiinței. El nu le poate oferi nici un program de luptă, nici un exemplu de urmat. Se duce să-i ceară monseniorului să accepte organizarea procesiunii. Și argumentează deschis: «Nu-i iubesc pe preoți, dar ascultați-mă, domnule! Nu mă pricep la miracole și altele de soiul ăsta. Dar viața — eu sînt țaran — știu s-o văd acolo unde este. Miracol, Dumnezeu, iad . . . la dracu! Ceva minunat se află în miinile dumneavoastră și vreți să vă lepădați de toate, fiindcă nu știți să dați acestui lucru un nume?»

Drama monseniorului e alta. Și o mărturisește «sergentului». El și-a ales meseria de preot ascultînd chemarea unei . . . «voci divine»: «Și crezi că sînt atît de nebun ca să mă-nșel a doua oară?» De altfel nu se poate proclama «autor de miracole» fără aprobarea bisericii, și aceasta nu va fi de acord. Monseniorul ia contact pentru prima oară cu mizeria, cu oamenii simpli: «Am avut de-aface cu hirtoagele mai mult decît cu oamenii», îi spune el, secretarului său și adaugă: «Am ciudata impresie că cea mai mare parte a vieții mele a aparținut altei persoane, ca și cum aș fi visat totul și acum m-am trezit . . . Viața și adevărul sînt același lucru. E bine să fii alături de popor». Ezităriile se țin însă lanț. Cînd forurile superioare îl recheamă e gata să se întoarcă, dar cînd îi cer să rămînă, el se hotărăște să rămînă. Tribulațiile se succed — presiuni, oboseli, incidente — îi agravează boala de inimă și-i provoacă moartea. Satul rămîne mai departe să se sbată în aceeași cumplită disperare.

Piesa lui Edgar da Rocha Miranda, străbătută de un spirit realist, după cum am văzut, nu aduce nici o soluție pozitivă rezolvării dureroasei probleme a mizeriei rurale. Piesa are meritul de a denunța această mizerie, relevînd că orice soluție mistificatorie e sortită eșecului. În același timp însă autorul recurge la drama de conștiință a unui preot, care nu este cea mai reprezentativă, pentru a ilustra tragica tribulație a maselor țărănești în căutarea unei soluții de viață demne și scutită de mizerie.

Comedia *Cîntecul pînii* de Raymundo Magalhães Junior, nu se inspiră din realitățile braziliene ci din istoria Franței dînd însă glas unui sentiment împărtășit de orice popor asuprit. Pornită de la o anecdotă a lui Diderot, acțiunea comediei se desfășoară în preziua căderii Bastiliei, avînd ca erou un brutar. Nu-i vorba însă de un brutar oarecare ci chiar de «brutarul regelui». Idealul său e să devină «cofetarul regelui». «Tortele — spune el — le execut cu rafinamentul unui artist, pîinea cu efortul rutinei». În

dorința lui există și o însemnată doză de arivism. « Brutari sînt cu sutele cu miile. Cofetar nu e oricine. E mai distins ».

Soția lui, o femeie ușuratică, se lasă ademenită de vorbele ofițerului înșărcinat cu aprovizionarea curții. Aceasta imaginează o stratagemă pentru a se descotorosi de brutar. Îi dă flușuraticii soției copii după cîntecul revoluționar « Ța ira » spre a le strecura în coca piinilor, ca să ajungă astfel la curte — ceea ce urmează să atragă arestarea brutarului...

Rezultatul stratagemei ! cel scontat. La citirea cîntecului « regele a tremurat, regina s-a prăbușit leșinată și tot palatul a intrat în panică ». Un trimis al poliției e gata să-l aresteze pe brutar cînd amîndoi se găsesc a fi doi vechi prieteni. Astfel află brutarul că piinea lui e « o piine revoluționară, subversivă, inspirînd teroare, o piine devenită limbajul poporului, o piine menită nu să hrănească ci să otrăvească, o piine a revoltei ». Vechiul prieten, care bănuie cum stau lucrurile, îi propune brutarului să fugă, el ocupîndu-se să-l găsească pe vinovat. Acesta nu întîrzie s-apară și jandarmii, avertizați, îl arestează îmbrăcat în halatul de noapte al brutarului. Soțul înșelat revine în zori și află de perfidia ofițerului dar nu și de-a nevestei, căreia îi mărturisesc că se simte pe deplin « transformat ». În cursul nopții i-a cunoscut pe revoluționari. « Ei mi-au deschis ochii ». Și nu uită să-i adauge soției că n-ar strica să fie luat el drept autorul strecurării cîntecelor în piinea regelui, căci ar putea ajunge curînd deputat, nu numai « brutar al poporului ».

Scrisă cu mult umor, piesa satirizează abuzurile și arivismul cu multă ascutime. Tiradele brutarului, cu tot hiperbolismul lor, ni-l fac simpatic pentru dragostea care o manifestă pentru meseria sa, — autorul dînd astfel o caldă apreciere muncii oamenilor simpli. « Voi face un tort monumental, demn de Grandgousier, de Gargantua și Pantagruel, de-o formă grandioasă, reproducînd Taj-Mahalul din India sau Marea Moschee din Bagdad. Voi face un tort enigmatic, reproducînd Sfînxul deșertului egiptean, un tort pe care nimeni nu-l va înțelege dar pe care toată lumea îl va minca cu poftă ».

Cu toate confuziile pe care le oglindesc, aceste două piese aduc pe scena teatrului brazilian sentimentul de revoltă al unui popor și aspirația lui fierbîntă spre libertate. Vremea subiectelor intimiste, a pieselor de teatru care se ocupă de probleme de un interes limitat, de sfera îngustă a sentimentelor individualiste, a rămas tot mai mult în urmă. Presiunea contemporaneității exercită o influență tot mai mare și asupra dramaturgiei braziliene actuale, care atunci cînd tinde să servească ideea de progres trebuie neapărat să iasă pe arena socială și să înfrunte problema capitală a epocii noastre: lumea capitalistă și-a trăit traiul, zorii revoluției mijesc la orizont.

OTTO STARCK

Tehnoredactarea : ANDRONICA POPESCU
Corectura : LIDA IGIROȘANU

Tiparul executat la Întreprinderea Poligrafică nr. 4, București